

جامعة دمشـق

كلية الفنون الجميلة

قسم الرسم والتصويـر

الرسم في المنمنمات الفارسية والعثمانية
في القرن السادس عشر الميلادي
(دراسة مقارنة)

Drawingin in the Persian and Ottoman miniatures
In the 16th century
(Acomparative study)

رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الرسم والتصوير

إعداد الطالبة

ظلال غزلان

إشراف الدكتور

يوسف البوشي

٢٠١٥ –٢٠١٦ م

الإهداء

إلى روحه الطاهرة

والدي

إلى من غمرتني بفضلها وعطائها

والدتي

إلى شريكي ورفيق دربي

زوجي

إلى من قصرت في رعايتهما

طفلاي ورد ويوسف

إلى كل من قدم لي العون والمساعدة

ظلال غزلان

الشكر والتقدير

أقدم شكري وامتناني إلى جميع من أعانوني في إخراج هذا البحث إلى النور وخصوصاً مشرف البحث الدكتور الفاضل

يوسف البوشي لما منحه لي من وقت وجهد وتوجيه وإرشاد و تشجيع .

وأشكر الدكتور عهد رجوب لما قدمه لي من نصائح ومراجع هامة.

كذلك أتقدم بجزيل الشكر إلى أساتذتي.

مخطط البحث

المقدمة

المنمنمة في اللغة الإنكليزية (Miniature) وتعني صورة صغيرة لتزيين المخطوطات .

والمنمنمات عموماً هي مصورات إيضاحية ازدهرت في ظل الحضارة الإسلامية استلهم فيها الفنانون موضوعاتهم من دواوين الشعر والنصوص الأدبية والملاحم البطولية والقصص الدينية حتى أنها طالت مجالات الطب والعلوم.

كان اختيار (الرسم في المنمنمات الفارسية والعثمانية في القرن السادس عشر) موضوعاً للبحث لوجود نقاط تلاقي واختلاف واضحة بين أساليب الرسم فيما بينها من حيث الشكل والمضمون. كما أنها تنوعت ومرت بمراحل فنية عديدة وهذا ما يوفر أوجه مقارنة جديرة بالبحث والدراسة.

ولفهم الرسم في المنمنمة الفارسية في القرن السادس عشر لا بد من الإشارة إلى أهم المدارس الفنية التي مرت بها وهي:

١- المدرسة المغولية :المنمنمات التي تنتمي لهذه المدرسة قليلة .أهمها موجود في مخطوط "جامع التواريخ" للوزير رشيد الدين و أهم ما يميزها هو الأثر الصيني الواضح في رسم المناظر الطبيعية .

٢- المدرسة التيمورية: و أهم مخطوطات هذه المدرسة "الشاهنامة" التي نسخت في شيراز ١٣٩٣م وتتميز رسومها بكونها متخيلة بعيدة عن الواقع. عموماً يعتبر عصر تيمور وخلفائه من أزهى عصور التصوير الفارسي. كما وقد ظهرت مدن فارسية كمراكز

لمدارس في فن المنمنمات مثل هراة وتبريز وشيراز.استمر نشاط بعض هذه المدن في القرن السادس عشر فتطورت أساليبها. كما برزت مدن أخرى مثل بخارى وقزوين.

٣- المدرسة الصفوية:

ظهرت في ظل الحكم الصفوي حيث ساد الرخاء والتقدم وعرفت البلاد تطور كبير في الفنون خاصة في النصف الأول من القرن السادس عشر. والبحث يعنى بدراسة أساليب الرسم التي اتبعتها هذه المدرسة في المنمنمات الفارسية خلال القرن السادس عشر.

مرت المدرسة الصفوية بمرحلتين :

أ- المدرسة الصفوية الأولى: ويعد بهزاد مؤسسها .تكونت وازدهرت في تبريز وقزوين في ظل رعاية الأسرة الحاكمة فبرز فنانون كبار مثل "سلطان محمد" .يعتبر الإنتاج الفني لهذه المدرسة استمراراً لما كان سائداً في هراة في المرحلة التيمورية.

ب-المدرسة الصفوية الثانية :

تبدأ بعهد الشاه عباس وتمتد من ١٥٨٧إلى ١٦٢٩م .كانت هذه المرحلة أقل رخاءً من سابقتها فقد تخلت الطبقة الحاكمة عن رعاية فن المنمنمات وبدأ يتضح الأثر الأوربي خاصة في تفاصيل الثياب وفي المنظور لكن في نفس الوقت نجد في بعض الرسوم روحاً جديدة غنية بالابتكار والأصالة .كما أن بعض المصورين استطاعوا أن يبثوا الحياة من جديد في منمنمات مرحلة الاضمحلال مثل "أقا رضا" و"محمدي".

أما المنمنمات التركية فيتعذر استعراض تاريخ رسومها وفق تسلسل منتظم فثمة مساحات زمنية غامضة . وتعد فترة حكم بايزيد الثاني ابن الفاتح الأوفر حظاً من حيث عدد المخطوطات التي تضم رسوماً، وكتاب "كليلة ودمنة " أقدمها.

أما القرن السادس عشر فهو فترة ازدهار الفن العثماني . رغم التأثير الفارسي الواضح في رسوم المنمنمات العثمانية في هذه الفترة استطاع الفنان العثماني أن يدخل عليها من التغيرات ما يضفي الطابع القومي الخاص به .

وعرف تصوير المخطوطات العثمانية أشكالاً عدة تنوعت بتنوع الموضوعات فظهرت مجالات جديدة مثل تصوير السجلات التاريخية ،والتصوير الديني الذي لم يستوحي من النماذج الفارسية إلا القليل .

لقد اتحدت العناصر الفارسية والأوربية مع التقاليد القومية في تكوينات تركية بحتة ضمن المنمنمات العثمانية التي حظيت باهتمام ملوك رعاة للفنون مثل سليمان العظيم ومراد الثالث.

أولاً: مشكلة البحث:

أ- ما هي القيم الفنية والجمالية التي ساهمت في تحديد الخصائص المشتركة للرسم في المنمنمات الفارسية والعثمانية من حيث الشكل والمضمون؟

ب-هل استفاد رسامو المنمنمات الفارسية والعثمانية من الأساليب الأوروبية في الرسم خاصة وفي المنظور والأزياء؟

ثانياً: فرضيات البحث:

أ- تبدو منمنمات السجلات التاريخية في القرن السادس عشر ذات طابع محلي وتوثيقي.

ب-الموضوعات في المنمنمات الفارسية موضوعات شاعرية مستوحاة من الأدب الفارسي.

ت-تأثرت المنمنمات الفارسية والعثمانية بمؤثرات آسيوية.

ث-ازدهرت المنمنمات الفارسية والعثمانية في ظل الحضارة الإسلامية.

ثالثا:أهداف البحث:

أ- توضيح مزايا وخصوصية أساليب الرسم في المنمنمات الفارسية والعثمانية خلال القرن السادس عشر الميلادي وتسليط الضوء على الجوانب التشكيلية في المنمنمة للتأكيد على أهميتها بين الفنون الجميلة الأخرى، والإحاطة بعناصر ومفردات الرسم فيها، وإظهار قيمتها في البناء التشكيلي للمنمنمة.

ب-إظهار جوانب التقارب والاختلاف في أساليب الرسم في كُلٍ من المنمنمات الفارسية والعثمانية من حيث الشكل والمضمون عبر مراحل تطورها في القرن السادس عشر الميلادي من خلال دراسة تحليلية لنماذج من رسوم منمنماتها.

رابعاً: حدود البحث

أ- " **الزمان** " في القرن السادس عشر الميلادي،

ب-" **المكان** "، حيث هناك مدناً تُعتبر كمراكز لمدارس فنية في رسم المنمنمات، منها:

هراة وتبريز وأصفهان في الحضارة الفارسية، واستنبول في الحضارة العثمانية.

خامساً : منهج البحث : المنهج التاريخي التحليلي، بالتوازي مع المنهج المقارن.

سادساً: الدراسات السابقة:

هالة عبد الرحمن: تصوير المنمنمات بين الواسطي وبهزاد غرب آسيا.رسالة ماجستير .مكتبة كلية الفنون الجميلة بدمشق.١٩٩٥م

فهرس المحتويات

المبحث الثاني، المنمنمات العثمانية والظروف التي ساهمت في تطورها الفني:

الفصل الثاني، الرسم في المنمنمات الفارسية والعثمانية في القرن السادس عشر

الفصل الرابع

مقدمة

المنمنمة، " مصدرها نمنم، ونمنمه أي زخرفه ونقشه وزيَّنه. والمنمنمة هي فن التصوير الدقيق في صفحة أو بعض صفحة من كتاب مخطوط والمنمنمة وجمعها المنمنمات معناها التصاوير الدقيقة التي تزين صفحة أو صفحات أو بعض صفحة من كتاب مخطوط

سعت هذه الدراسة للبحث عن فن أصيل من فنون الرسم والتصوير، ألا وهو " **الرسم في المنمنمات الفارسية والعثمانية في القرن السادس عشر** "، وذلك بالبحث عن جذورها الضاربة في تاريخ هاتين الحضارتين وما يتعلق بها من التيارات والأساليب التي ساعدت على تطورها ونموها، ثم بيان أثر هذا الفن في الفن عموماً، لتعميق شكلها ومضمونها، للوصول إلى مُسلَّمةِ مفادها أن هذا الفن مازال صالحاً، ويمكن الاستفادة من منظومتها الفنية في اللوحة المعاصرة.

وجرى هذا كله، عبر دراسة تاريخ المنمنمة الفارسية والعثمانية، والواقع أن هذا التاريخ معقد ومتشابك من حيث الجذور والتأثيرات، إنه التاريخ الذي ظهرت فيه آلاف المنمنمات التي كانت جزءاً لا يتجزأ من فن المخطوطة منذ بدايات القرن السادس عشر وحتى نهاياته، هذا بالإضافة إلى المنمنمات المفردة، أي تلك التي بدأت تنفصل شيئاً فشيئاً عن سياق المخطوطة. والذي شكل (هذا التاريخ) بحد ذاته إرثاً لا يمكن تجاهله، تفاعلت فيه التأثيرات والعناصر المتعددة، وتأثر بالبنى الاجتماعية والاقتصادية والقومية والدينية المتباينة.

وكان لاختيار هذا البحث أسباب: إن ما كُتب عن المنمنمة الفارسية والعثمانية يكاد يكون قليلاً، وتشمل الجوانب التاريخية أكثر من الجوانب التطبيقية، بدليل، أن هذا الفن ما يزال يعاني من التعقيد والالتباس، ويعود السبب في هذا التعقيد إلى التباين الواضح بين الإمبراطوريتين العظيمتين من جهة منظومتهما الحضارية والدينية والثقافية، والسياسية والعسكرية، ما خلَّفا من

إرث فني لا يستهان به. وكانت لهذه المنظومة دورها المحوري في المنجز التصويري، وبالذات في المنمنمة التي بدأت ملامحها الخاصة تتشكل بفعل تلك العوامل، مما غدت مادة مليئة بالعناصر (على صعيدي الشكل والمضمون) تستحق البحث في التاريخ الصفوي والعثماني على حد سواء. إن الدراسات التي اشتغلت في هذا الحقل لا تكاد تحيط علماً بالجوانب المجهولة من المنمنمة الفارسية والعثمانية في حدود المنهج المحدد. فالدراسات المتعلقة بفن المنمنمة الفارسية والعثمانية تكاد تكون جزءاً يسيراً في كتاب.

ومن الصعوبات التي واجهتنا، عدم معرفتنا بالمفردات والمصطلحات الفارسية والعثمانية، لذلك، أجرينا البحث والتقصي لعدد لا بأس به من المصادر والمراجع ، وأيضاً، القواميس والمعاجم، مما كان لنا عوناً لفهم المنمنمة والنصوص . جاءت هذه الدراسة " الرسم في المنمنمات الفارسية والعثمانية في القرن السادس عشر الميلادي " في مقدمة وأربعة فصول، الفصلان الأولان يتعلقان بالجانب النظري، بالإضافة إلى خاتمة، تضمنت أهم النتائج المستخلصة من الدراسة.

الفصل الأول، وهو بعنوان " الجذور التاريخية ونشأة وتطور فن المنمنمة "، ويتفرع منه مبحثان رئيسيان، الأول، يتعلق بالظروف التاريخية التي أدت إلى تطور المنمنمة، وهو بعنوان، " المنمنمات الفارسية والظروف التاريخية التي ساهمت في تطورها الفني "، والمبحث الثاني، يتعلق أيضاً بالظروف التاريخية التي كانت عوناً لتطور المنمنمة، وهو بعنوان " المنمنمات العثمانية والظروف التاريخية التي ساهمت في تطورها الفني ".

أما **الفصل الثاني**، وهو بعنوان " الرسم في المنمنمات الفارسية في القرن السادس عشر " ويلتزم هذا الفصل بحدود المنهج (المكان والزمان) في مبحثين، هما: " الرسم في المنمنمات

الفارسية " أولاً، و" الرسم في المنمنمات العثمانية " ثانياً، ويتطرق – الفصل بمبحثيه – إلى تعريف لغوي واصطلاحي للمنمنمة، ودور أهم الشاهات والسلاطين في تطور المنمنمة، وأهمية العواصم التي جعلت المنمنمة تصطبغ بالأساليب والمؤثرات المحلية والوافدة، بالإضافة إلى أهم مزايا وسمات المنمنمة الفارسية والعثمانية.

وأما **الفصل الثالث**، وهو بعنوان " مقارنة بين رسوم كلٍ من المنمنمات الفارسية والعثمانية خلال القرن السادس عشر "، فيشتغل على الجانب التطبيقي من الدراسة، حيت تمت دراسة المنمنمة من خلال موضوعاتها المتعددة، التاريخية منها والدينية والأدبية والشعرية)، وتضمنت الدراسة أيضاً، الجانب الفني المتعلق بالعناصر الفنية وبناء التكوين، والعناصر الأخرى المساعدة لوصول العمل الفني إلى شكله النهائي. ولم تغفل هذه الدراسة مقارنة بين أهم المصورين الذين اشتغلوا في هذا الحقل، الخلاصة، جاء الفصل على الشكل التالي:

- المبحث الأول، الموضوعات، (تاريخية ودينية وأدبية وشعرية).
- المبحث الثاني، الرسم، (النسب، المقياس، التشريح، التحوير، التأليف، علاقة المقياس بفراغ العمل، الأزياء، العناصر المعمارية، المنظر الطبيعي، الزخرفة والكتابة).
- المبحث الثالث، مقارنة بين كبار رسامي المنمنمات الفارسية وكبار رسامي المنمنمات العثمانية.

وأما الفصل الرابع والأخير، الذي يشمل التجربة الشخصية للباحثة، مع خاتمة تتضمن أبرز النتائج التي توصلت إليها خلال هذه الدراسة، وأيضاً، بعض التوصيات والمقترحات.

لقد كان القرن السادس عشر من أهم القرون في حياة الحضارتين، حيث السياسات التوسعية والحملات العسكرية، والفتوحات التي أصابت المدن العريقة، وانتقال العواصم من مكان

إلى أخر، وما لاقاه فن المنمنمة ورساموها من تشجيع الحكام والأمراء، الذين تنافسوا لاقتناء آلاف المخطوطات والتصاوير، وللتباهي والعظمة. مما كان عوناً للمنمنمة في النمو والانتشار السريع وتحقيقها مكاسب على الصعيد الفني والتعبيري.

وبالمحصلة، إن جهدي المتواضع في هذا البحث، ليس إلا محاولة جادة بالتوازي مع الذين حاولوا جاهدين في سبيل الوصول إلى حقيقة واضحة.

الفصل الأول، الجذور التاريخية ونشأة فن المنمنمة

يعود تاريخ الحضارة الإيرانية وثقافتها – قبل الصفويين – إلى آلاف السنين، حيث شعوباً وقبائل مختلفة عاشت على الأراضي التي تسمى بإيران، مثل الميديين والبشداديين والكيانيين، والأخمينيين، والمقدونيين، والإشكانيين والساسانيين، وغيرهم من الدول، إلى أن دخل الإسلام فيها، فتمازجت الحضارتان، واعتنق معظم الشعب الإيراني الدين الإسلامي. وتخللت عبر هذا التاريخ الطويل فنوناً مختلفة لعبت دوراً كبيرا في إظهار تنوع هذه الحضارة وإرثهاً الذي ما زال شاهداً على عظمتها.

أما بالنسبة لتاريخ الحضارة العثمانية، فهو تاريخ (طويل) من التشابك والتداخل والتوسع، حيث تفاعل فيه تاريخ الإمبراطوريات والدول والإمارات الأخرى، ووصل هذا التفاعل إلى دولة الصقا، والهون، والتابغجيون (الآوار)، وإمبراطورية كوك تورك، ودولة الأويغور، وغيرها حتى ظهور إمارة آل عثمان، دون أن ننسى دور الإسلام الذي اجتاح آسيا الوسطى ووصل إلى الهند والصين، مما كان لهذا التفاعل دوره في إغناءٍ لتجربة الشعوب على كافة الصعد، ونخص بالذكر، الفن.

وفي سياق المبحثين سيتم التطرق إلى بعض الأقوام الذين وفدوا إلى منطقة فارس والأناضول، بسبب الحروب التي شنوها على المنطقة أو عاشوها، ولكنهم ما لبثوا أن استقروا في المنطقة، وشاركوا في حضارتها وفنونها، مما كان لهم مساهمة فعالة في الفن وفي غيره من الأمور.

ولم يكن الفن إلا صورة، تعبر أصدق التعبير عن حضارة الشعوب وحياتهم وفلسفتهم وعاداتهم، وبأساليب وأنماط وطرق مختلفة باختلاف العصور والأمم والمدن والأشخاص، وللمزيد

من التوضيح وفي سبيل فهم الظروف التي أدت إلى نشأة المنمنمة وتطورها، ووصولها إلى ما أصبحت عليها المنمنمة الفارسية والعثمانية منذ القدم إلى بداية القرن السادس عشر، فقد قسمنا هذا الفصل إلى مبحثين، نستجلي من خلالهما الجذور الحضارية، وأهم المصادر والمدارس التصويرية التي لعبت دوراً بارزاً في تطور المنمنمة الفارسية والعثمانية:

١– المبحث الأول، المنمنمات الفارسية والظروف التي ساهمت في تطورها الفني:

سنتحدث خلال هذا المبحث عن الجذور التاريخية للحضارة الفارسية ، وكيف أن الحروب – ولأسباب توسعية أو اقتصادية أو دينية – قد ألقت بظلالها على الفنون أيضاً ، هذا بالإضافة إلى دور الحكام في تطور الفن إلى جانب سياستهم وإدارتهم. وما خلفوه من أثار فنية اقترنت بعضها باسمهم أحياناً، كما كان لظهور المدارس الفنية دوراً في تطور المنمنمة الفارسية.

فخلال اطلاعنا على الكتب التاريخية التي تخص الحضارة الفارسية، وجدنا أنه من الصعب الحديث عن كل المراحل التي مرت بها هذه الحضارة الكبيرة، ولذا، كان لنا وقفة عند بعضها، حيث وجدنا عند هذه المحطات التاريخية ما يستجلي الصورة العامة للمنمنمة في سياق نشأتها وجذورها وتطورها. والجدير بالذكر، أن هذا الأمر ينطبق على نشأة المنمنمة العثمانية أيضاً.

١–١– السلالة البشدادية

" تختلط الروايات التاريخية مع الأساطير في نسج تأريخ إيران قبل ظهور السلالة الأخمينية. أما في تأسيس هذه الإمبراطورية في السنة ٥٥٠ ق.م، فيكاد يتخلى التاريخ عن الأسطورة وتبدأ ملامحه بالوضوح والتكامل. وتؤكد الأساطير الإيرانية أن السلالة البشدادية كانت

أولى السلالات الحاكمة بمؤسسها كيومرث الذي يعده **الزرادشتيون*** شخص سيدنا آدم أبي البشر، وأن البشر من أعقابه وقد خلقه الله من الطين وكذلك زوجته أيلدة عرفت بحواء ".[1]

إن البحث عن تاريخ الحضارة الإيرانية وبحسب الروايات التاريخية، " إنما هي من نتاج عهدي هوشنك الذي حكم بعد أربعين عاماً، وتهمورت كيومرث، وأن جمشيد الذي خلف تهمورت يعد من أكبر ملوك تلك السلالة، هو الذي بنى عاصمة إيران المعروفة **برسبوليس تخت جمشيد** بآثارها الشاخصة حتى يومنا هذا، وكذلك مدينة اصطخر المعروفة، وأُسُس مدينة إيران ".[2]

إذاً، تعتبر هذه الفترة فترة الأساطير والميثولوجيا الفارسية القديمة، وقد توارثها الفارسيون جيلاً بعد جيل. وطغت على هذه الفترة من تاريخ إيران الأساطير والميثولوجيا التي تركت بصماتها الواضحة على التكوين الفكري والفني واستمر تأثيرها على مر عصور طويلة، حيث كانت لهذه القصص الخيالية – وخصوصاً في الفترة الساسانية والصفوية – قوتها ورمزيتها التي أثرت على كل مناحي حياة الإنسان الفارسي، ومنها الفن، كما في الأشكال رقم (١ و٢ و٣).

٢-١- الدولة الكيانية (٥٥٩-٣٣١ ق.م)

" كان أول ملوكهم كيقباد، وهو من سلالة منوجهر، وكان مختفياً عن الأنظار في جبال البرز خوفاً من أفراسياب، ثم أتى به رستم البطل فأجلسه على عرش إيران بعد أن دحر افراسياب

---

* نسبة إلى زرادشت، ظهر في الألف الأول قبل الميلاد؛ فوحد قوى الخير في معبود واحد سماه أهورامزدا، كما جعل من الأرواح الشريرة وحدة في أهريمان. والقوتان في نزاع دائم: خلق أهورامزدا كل ما هو خير ونافع، وخلق أهريمان كل ما هو شر وضار. (زكي محمد حسن، التصوير في الإسلام عند الفرس، مؤسسة الهنداوي، ٢٠١٣، ص ١٦).

[1] – حسن كريم الجاف، موسوعة تاريخ إيران السياسي، مجلد ١، الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠٠٨. ص ١٥.

[2] – بتصرف، المرجع نفسه، ص ١٥.

في مبارزة بطولية، وبعد هذا الحادث تم الصلح بين الطرفين وجعل نهر جيحون حداً فاصلاً بين طوران وإيران ".[1]

" وبعد وفاة كيقباد جاء إلى الحكم ابنه كيكاوس، الذي هيمن على منطقة مازندران، وهنا يظهر على المسرح المردة والعفاريت، كما في الشكل السابق رقم (٣)، ونخص بالذكر المارد الأبيض الذي يتمكن من دحر كيكاوس، ثم يدحره رستم البطل... ". ونجد في الكثير من الكتب[2] والرسومات التي تناولت أساطير إيران، حضور العفاريت والمردة بشكل ملفت، ويبدو أن هذا الأمر قد أثر على خيال الإنسان الإيراني في فترة من الفترات. ورغم أن هذا الموضوع لا يدخل في نطاق بحثنا بشكل مباشر، إلا أنه من الجدير أن نلفت الانتباه إليه.

فـ " من المؤرخين من يعتقد بأن قصة المردة إنما تعود إلى غزو العرق الأبيض بلاد إيران، كما يعتقد بعضهم الآخر بأن كيقباد نفسه هو كي اخسار (دياكو) مؤسس السلالة الميدية... وأن كيكاوس إنما هو كي اخسار ذاته..... وهجم افراسياب مجدداً على إيران وتصدى له رستم مرة أخرى، وخصوصاً بعد مقتل سياوحش ابن كيكاوس الذي استجار بافراسياب، لكن ابنه كيخسرو تمكن من انتزاع عرش والده ودحر افراسياب بمعونة رستم وحكم إيران مدة طويلة بأمن واستقرار. ثم خلف كيخسرو لهراسب، ثم جاء بعد مقتل لهراسب كشتاسب ثم تتابع على الحكم كل من بهمن وهماي وجهراواد ودار بن بهمن ودار بن دارا واسكندر، وبانتهاء حكمه ينتهي التاريخ الأسطوري لإيران، ويمكن القول بأن هذه الأساطير تعد مادة غنية لتأريخ إيران . فقد وجدنا في العصور اللاحقة كيف أن رسامي الفرس قد حولوا أساطيرهم إلى صور ومنمنمات،

١-٢- ٣- المرجع نفسه، ص ١٧

ونخص بالذكر ملحمة الفردوسي " **شاهنامه*** "، التي تحولت قصصها المذكورة فيها إلى منمنمات وتصاوير، ما زالت باقية إلى يومنا هذا، الشكل رقم (٤ و٥ و٦ و٧ و٨).

٣-١- الفترة الأخمينية:

تُعتبر هذه الفترة امتداداً للفترة الكيانية، فقد حفلت هذه الفترة أيضاً بالأساطير الإيرانية. لكن الأهم من ذلك، أن هذه الفترة استمرت حتى ظهور الإسكندر الكبير في الشرق.

يحدثنا بعض المؤرخين – حول هذه الفترة – " عن ظهور كورش الكبير آخر ملوك الميديين، ويتحدث بالتفصيل عن زحف جيوش كورش على بابل، وكيف أنه قام بحصارها ثم الاستيلاء عليها عام ٥٣٩ ق.م، واحتلاله بلاد ما بين النهرين وسوريا وفلسطين عام ٥٣٥ ق.م، ومن ثم التوجه إلى الأطراف الشرقية من إيران، ويخلف كورش ابنه قمبيز، الذي احتل مصر، ثم أتى من بعده كنوماتا، ومن بعده داريوش دارد، ثم أردشير الأول، وداريوش الثاني، ثم يخلفه في الحكم أردشير الثاني، وجاء من بعده أردشير الثالث، وداريوش الثالث، الذي ظهر في فترة حكمه المقدونيين بقيادة الإسكندر المقدوني (أو الإسكندر الكبير) الذي أسقط الإمبراطورية الأخمينية وحقق انتصاره على داريوش في معركة إيسوس سنة ٣٣٣ ق.م. وتميز عصر الملك دارا بازدهار اقتصادي، حيث عرف أقدم شكل من أشكال العملة في التاريخ " الداريك "، بالإضافة إلى توحيد الموازين والمقاييس وتنظيم القوانين التجارية وتشجيع التجارة العالمية ورفع مستوى اقتصاد الإمبراطورية الفارسية إلى مستوى لم يسبق له مثيل من الرخاء ".[١]

---

* من أعظم ملاحم الفرس، فيها قسم تاريخي، هو تاريخ الساسانيين، وبعض قصة دارا واسكندر المقدوني، وفيها قسم خرافي ليس فيه أثارة مما عرفه التاريخ في آثار الفرس وكتب اليونان إلا حدساً وتخميناً، وفيها عن ملوك البشدانيين والكيانيين. (أبو القاسم الفردوسي، الشاهنامه، ترجمة، الفتح بن علي البنداري، الجزء الأول، الطبعة الثانية، دار سعاد الصباح، ١٩٩٣، ص ٢٧)

[١] – بتصرف، المرجع نفسه، ص ٣٧ وما بعدها.

٤-١- الفترة الهيلينيستية / إسكندر وخلفاؤه (٣٣٠-٣٤٨ ق.م)

بين الإغريق و الفرس تاريخ طويل من الحروب والتأثيرات المتبادلة، فـ " بينما كان الإغريق مقبلين عل تكوين حضارتهم، شرع الميديون والفرس في السيطرة على العالم القديم وقتئذ. فاستولوا أولاً على بلاد ما بين النهرين، والشام التي ضمت الحضارات الفينيقية والكنعانية والعبرية والفلسطينية إلى ملكهم، ثم أخضع قمبيز مصر، حتى أصبحت الإمبراطورية الفارسية عام (٥٢٠ ق.م) تشمل كل من فارس وآسيا الصغرى، وبلاد ما بين النهرين، والشام، ومصر، وامتدت حتى سيطرت على أغلب الدويلات الإغريقية، ووصلت جيوش " دارا " إلى مقدونيا وتراقيا، وهاجم ٤٩٠ ق.م أثينا، وقامت معارك شرسة بين الفرس والإغريق. وقد ظل الصراع قائماً بين الفرس والإغريق مدة طويلة لا ينتصر أحد الطرفين على الآخر مدة ١٥٠ عاماً. وكانت الحضارة الإغريقية تأخذ طابعها المميز. فقد كانت مقدونيا تنهض تدريجياً، وتولى عرشها فيليب المقدوني، الذي كون جيشاً حسن التنظيم، وأصبح سيداً لأول اتحاد مقدوني إغريقي، ويتوجه هذا الاتحاد ضد الفرس.... وتولى اسكندر قيادة هذا الاتحاد بعد أبوه فيليب، الذي بدأ زحفه نحو الشرق حتى وصل إلى عاصمة الفرس القديمة .[١]

وكان إسكندر – مثل معلمه أرسطو – يؤمن بوحدة الإنسان، وبإمكانية قيام وحدة فكرية وثقافية مشتركة بين الفكر الشرقي واليوناني ويكون هو السيد الوحيد على رأس هذه المنظومة العالمية، لذلك، " رفض اقتراح الملك داريوس والزواج من ابنته لأنه كان يود أن يصبح شريكاً له في الدولة العالمية الواحدة التي طالما راودت أحلامه فاليونانيون شأنهم شأن جميع الفاتحين الذين غزوا المشرق والهند والصين غير أن عادات الشعوب المغلوبة وتقاليدها ومذاهبها غزت بدورها

[١] – بتصرف، سامي رزق بشاي، تاريخ الزخرفة، وآخرون، مراجعة، قدري محمد أحمد نخلة، وزارة التربية والتعليم، مصر، ٢٠٠٠، ص ٢٤٧-٢٤٨.

العالم الهليني. ففي عهد الإسكندر أخذت تجارة الشرق الأقصى تشق طريقها نحو المناطق التي تحيط بالبحر الأبيض المتوسط وعبادة (**الإلهة**) **ميترا** الإيرانية أخذت تتجه غرباً نحو الأناضول وإيطاليا لتصبح في عهد الإمبراطورية الرومانية منافساً خطيراً للمسيحية وتصطرع معها صراعاً عنيفاً من أجل الحياة ".[١]

وبعد وفاة إسكندر، قُسِّمت إمبراطوريته المترامية الأطراف بين قادته فكان القسم الشرقي من حصة سلوقس، وشمل " الرقعة الواسعة الممتدة بين نهر الفرات والسند وجنوباً من نهاية خليج البصرة حتى شمالي بحر قزوين. في حين استأثر " انكيوس " باليونان والجزء الغربي من آسيا الصغرى، ووقعت مصر وغربي النيل وليبيا في حصة بطليوس واتخذت الدولة السلوقية التي احتضنت إيران مدينة سلوكية على الجزء الأسفل من نهر دجلة عاصمة لها في البداية غير أن العاصمة نقلت بعد ذلك إلى انطاكية في سوريا التي شيدت في عام ٣٠٠ ق.م، وقد سميت باسم أبيه **انطيوخس** وصارت أنطاكية من أشهر مدن العالم القديم وأغناها وقد نافست الاسكندرية في مجدها وعظمتها ".[٢]

وقد تميز القائد سلوقس الذي دخل حكمه إيران بصفات جعلته من أشهر قواد اسكندر وحكم العالم القديم واحتذى سيرة الإسكندر في مثله العليا وتعلقه بالثقافة الهيلينية (اليونانية) والعمل على نشرها في الأقاليم الشرقية فالتقت الحضارتان ونتج عنهما فناً متناغماً.

" وكما هو شأن إسكندر، فقد اهتم خلفاؤه من بعده بالجانب العمراني، فأمر ببناء المدن على الطريقة اليونانية حيث بنيت تلك المدن على الهضاب أو على ضفاف الأنهار أو على ساحل البحر، وذلك لأهداف تجارية، ودفاعية، وأحيطت المدن بأسوار منيعة، كما أقيم في

---

[١] – بتصرف، حسن كريم الجاف، موسوعة تاريخ إيران السياسي ، مرجع سابق، ص ٥٧.

[٢] – المرجع نفسه ص ٥٧–٥٨.

وسطها قلعة يسكنها حكام المنطقة. وقد صممت تلك المدن على النمط الإغريقي، تقاطعها شوارع متوازية أعظمها الشارع الأوسط الذي يقوم على جانبيه صفان من الأعمدة، بالإضافة إلى تماثيل الآلهة، والملوك والعظماء. أما الأبنية العامة، فكانت الملاعب، والمسارح، والمعابد، وقصور الحكام والمتاحف، والحمامات والمكتبات، وحدائق الحيوان، والساحات العامة، والأسواق التجارية.. إلى جانب ذلك. اهتم السلوقيون.. بتنشيط الحركة العلمية، فشهدت مدنهم نهضة علمية ثقافية كبرى، وأصبحت محط أنظار العلماء والفلاسفة، والفنانين الذين نزحوا عن أثينا بسبب الفوضى، والاضطرابات التي عمت اليونان بعد وفاة الإسكندر.

وإذا ما نظرنا إلى الفن الذي ظهر في هذه الفترة والتي تسمى بالهيلينيستية، فإننا نجده – مما لا شك فيه – مزيجاً من الفن الشرقي والإغريقي اعتماداً على آراء بعض المؤرخين لهذه المرحلة، وقد لخصوها بـ " أنها حضارة جديدة إغريقية شرقية، ويقول آخر إنها استمرار للحضارة الإغريقية، بينما يرى آخرون أنها حضارة شرقية متأغرقة [1] ". فالفن ينتقل من مكان إلى آخر، ويؤثر ويتأثر، ويتطور بتفاعله مع الفنون الأخرى. يقول أحدهم: " لقد مضى الزمن الذي كانت ترجع فيه أصول جميع الفنون إلى بلاد الإغريق، أو أن حضارة الإغريق انبعثت كاملة النضج من دماغ الإله الأولمبي زفس. فقد أصبحنا نعرف الآن أن زهرة تلك العبقرية اجتذبت رحيقها من الميديين، والحثيين ومن فينيقية، وكريت، ومن بابل، ومصر، ولكن جذور تلك الزهرة تمتد إلى أبعد من ذلك إلى سومر التي هي أقدم جميع الأمم ". [2]

ونذكر أيضاً، أن إسكندر ضم خلال حملته على الشرق " **بيرغوتيل** الصانع والنقاش الشهير، وأوكل إليه نقش العملة البرونزية والفضية المُعدَّة للسَّكة، الشكل رقم (٩)، لصرف

---

[١]– المرجع نفسه، ص ٢٧٨.

[٢]– المرجع نفسه، ص ٢٧٨.

جعالات الجند ونفقات الجيش والبلاط، وأمره ببذل الجهد الكبير في تزويق القطع الذهبية وتنويعها لتكون لائقة بعظمة الدولة. كما أنه استدعى أثناء الفتح النحات **ليزيب** والمصور **أبيل،** وحصر في هؤلاء الثلاثة حق تمثيله في النقوش والتماثيل والصور ". [١]

كل هؤلاء وغيرهم، " واكبوا الإسكندر وعملوا في شتى مجالات اختصاصهم. وكان الفاتح يحب الاجتماع من حين إلى آخر بالفلاسفة والعلماء يتحدث إليهم باحثاً بعض المواضيع معهم، كما كان يطَّلع على ثمرات تآليفهم وما جمعوه من معلومات جديدة، باسطاً أمامهم ما كان يريد معرفته وحقيقته في البلاد المفتوحة. ونقل هؤلاء، بعد موت الإسكندر، إلى بلاد اليونان وجالياتها، كل ما كانوا توصلوا إلى معرفته عن الشرقين، الأدنى والأوسط، فاغتنى العلم في شتى فروعه. فكانت من الخمائر الفعالة التي غذّت الزخم العلمي الذي امتاز به العصر الهلنستي ". [٢]

٥-١- (الأشكانيون) الفرثيون (٢٥١ق.م-٢٢٦ م):

بدأ حكم الأشكانيين منذ ٢٥٠ ق.م إلى سنة ٢٢٦م، وعلى الرغم من أن تاريخ فارس لم يعرف المزيد من المعلومات أيام السلوقيين الأشكانيين، إلا أن المؤرخون استطاعوا التعرف على أسماء بعض الملوك الفرثيين من النقود التي اكتشفت في فارس، وتعاقب على الحكم تسعة عشر ملكاً . [٣]

نذكر منهم : [٤]

---

[١]- بتصرف، الأب متوديوس زهيراتي، الإسكندر الكبير، دار طلاس، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٩٩، ص ٧٨.

[٢]- بتصرف، المرجع نفسه، ص ٧٨.

[٣]- حسن كريم الجاف، موسوعة تاريخ إيران السياسي، مرجع سابق، ص ٧٣.

[٤]- بتصرف، المرجع نفسه، ص ٧٥ وما بعدها.

* الصيثيين، من الأقوام الأصلية التي كانت تسكن كوردستان

تيرداد الأول (٢٥٣ق.م – ٢١٧ ق.م) الذي يعد من مؤسسي الدولة الأشكانية وحامي استقلالها. استطاع أن ينتزع كل ما كان تحت سيطرة السلوقيين من الولايات الإيرانية بعد أن تمكن من قهر سلوقس الثاني ابن انطوخيوس الثاني وأسره وتدمير جيشه، وطرد السلوقيين من البلاد، وقد ساعد تيرداد شجاعة جنوده الذين كانوا مضرب الأمثال في الفروسية والمهارة في استعمال السلاح ورمي السهام خاصة، وقد وصفهم ويرزيل الشاعر الرومي على شجاعتهم. واستطاع توطيد مملكته وتوسيعها إلى الجهات الغربية، ونقل عاصمته إلى المدينة المسماة هيكاتو مبيلوس، وهي مدينة إغريقية تقع على ملتقى الطرق التجارية المهمة بين الشرق والغرب. توفي سنة ٢١٧ق.م، ولقب بالملك الكبير.

وجاء من بعده مهرداد الثاني (١٢٣ق.م – ٩٠ ق.م) كان ملكاً فطناً مجرباً استطاع في مستهل أيام حكمه أن يتغلب على أقوام **الصيثيين*** الشماليين ويؤمن الحدود الشمالية والشمالية الشرقية لإيران، إلا أن خصماً لدوداً جابهه من غرب الإمبراطورية الرومانية، حيث استطاع الرومان أن يستحوذوا على جميع ما كان في أيدي السلوقيين باستثناء إيران، فباتت حدود الإمبراطوريتين واحدة، ولم يكن ثَمَّ مناص من وقوع الحروب بين الإمبراطوريتين، وقد بدأ ذلك في النزاع على أرمينيا، إلا أن الرومان الذين لم يظفروا بطائل في الحروب العديدة، اضطروا إلى عقد صلح وسلام. نلاحظ هنا ظهور إمبراطورية الرومانية على مسرح الأحداث في إيران.

ثم اردوان الخامس (٢٢٦م ٢١٩ ق.م) واجه اردوان الخامس عدواً منافساً عنيداً وهو اردشير بن بابك الساساني الذي ثار على حكمه في فارس، وهو ما حمل اردوان الخامس على مقاتلة اردشير وأسفر القتال عن انتصار جيش اردشير قرب مدينة (رامهرمز)، واستمر اردشير في تقدمه حتى وصل العاصمة طيسفون، وانتزع العرش من ولي عهد اردوان الخامس، وجلس

هو على سرير الحكم، وبهذا، زالت دولة الأشكانيين التي استمرت ٤٨٥ سنة، في العام ٢٢٦م، وانقرضت على يد اردشير الساساني، وإلى جده نسبت السلالة الجديدة الحاكمة ٢٢٦ / ٦٥١م.

٦-١- الساسانيون (٢٢٦-٦٤١م):

تعتبر هذه المرحلة من المراحل الهامة في تاريخ تطور المنمنمة الفارسية، إن كان على صعيد الشكل أو المضمون، حيث سنلاحظ تأثير ماني ومذهبة على المنمنمة، هذا بالإضافة، إلى أن هذه الفترة قد شكلت تحولاً كبيراً بالنسبة للحضارة الإيرانية وفنها على وجه الخصوص، فقد تخللتها أهم الأحداث التاريخية، وأهمها دخول الإسلام إليها.

والبداية، فقد " أسس أردشير الأول حكم الساسانيين. وأحيا الساسانيون الحضارة الفارسية والزرادشتية وبذلوا جهداً ملحوظاً لإعادة تقاليد الأخمينيين. وأقاموا علاقات تجارية مع عدويهم اللدودين الرومان/البيزنطيين والصينيين .وتشير الحفريات المكتشفة في الصين إلى العملات الساسانية الفضية والذهبية التي كانت مستخدمة لعدة قرون. ويحتل أردشير مكانة كبيرة لدى الإيرانيين باعتباره موحد الأمة الإيرانية وباعث الدين الزرادشتي، ومؤسس الإمبراطورية البهلوية. توفي أردشير عام ٢٤٠م وخلفه ابنه شابور ".[١]

" وفي عام ٢٦٠م، غزا شابور الأول الإمبراطورية الرومانية، وأسر الإمبراطور الروماني فاليريان. كما أنشأ مركز جندي شابور للتعليم العالي. وأعاد تنظيم الإمبراطورية، وأقام سد شستر، وأنشأ العديد من المدن، منها نه شابو (نيسابور الحالية ٢٧٤م)، وفي هذه الفترة ظهر **ماني**، مؤسس مذهب (المانوية) وهي فلسفة تجمع بين المذاهب والفلسفات والأديان. وبين عامي ٣٠١م – ٣١٠، جلس هرمز الثاني على عرش إيران، وقتل في إحدى المعارك مع العرب عام

[١] – تاريخ إيران، www.islambeacon

٣١٠م. ثم ظهور الداعية **مزدك،** في عهد حكم قباد بن فيروز، وأدت أفكاره إلى حدوث صراع طبقي كبير بين الفلاحين والنبلاء، ثم تولى كسرى أنو شيروان حكم إيران بعد وفاة أبيه وقد استطاع في بداية حكمه القضاء على فتنة أتباع مزدك وأعاد الاستقرار إلى الأوضاع في إيران ".[١]

وفي الواقع ومنذ العهد الساساني كان تأثير المدنية الإيرانية قد بدأ يحل محل المدنية الهندية في آسيا الوسطى. وكانت إيران تسيطر على طرق التجارة العالمية البرية والبحرية. ومعنى هذا أن إيران قبل سقوط الدولة الساسانية كانت قد بلغت أقصى المدى في ميدان التجارة كما كانت قد بلغته في سائر الميادين .[٢]

لقد كان الساسانيون كما كان الأكمينيون من قبلهم لا يستطيعون – وهم يخوضون الحروب في الغرب – أن يحافظوا على حدودهم في الشرق. وقد أفاد الترك من هذا الوضع فسلبوهم حوض نهر جرجان الذي يصب حالياً في بحر الخزر، ولكن الأتراك باستيلائهم هذا، وقعوا تحت تأثير المدنية الإيرانية، ودخلوا الديانة الزرادشتية.. ويدل هذا المثل على أن إيران الساسانية كانت تؤثر – بفضل مدنيتها وأهميتها الاقتصادية – على جيرانها دون أن تنتصر عليهم عسكرياً ".

من جهة أخرى، وبالعودة إلى **ماني،** " فإن ما نعرف عنه أنه كان رساماً، وهناك دلائل تشير إلى وجود فن مانوي، فقد قيل أن ماني " قد زين غاراً في بلاد الشرق، وفي خوجو غار قد زينت جوانبه بنقوش... وفي أحدها ماني نفسه، مغولي الهيئة، شاربه مدلى، ولحيته فرعان، وقد

---

[١] – بتصرف، تاريخ إيران، المرجع نفسه.

[٢] – الصفصافي أحمد القطوري، إطلالة على ثقافة الترك وحضارتهم القديمة، القاهرة، ٢٠٠٦، ص ١٧٨.

[٣] – المرجع نفسه، ص ١٧٩.

بدا قرص الشمس أحمر من وراء رأسه كأنه هالة من نور، وحواشيه بيضاء، والجزء الأسفل من هذا القرص محاط بهلال.... "، كما في الشكل رقم (١٠).[١]

" ثم إن نماذج من فن المينياتير المانوي قد كشفت. وهناك ورقة فيها نص باللغة التركية على وجهيها تصاوير، وفيها رجال الدين من المانوية وقد ارتدوا الثياب البيض وعلى رؤوسهم عمائم عالية أسطوانية وقد اصطفوا أمام منابر مزينة بأعلام مختلفة الألوان. وقد أمسكوا أقلاماً بأيديهم، وكان أمام كل منهم قطعة من الورق. والصحيفة محاطة بإطار مزين بالأشجار المثمرة وعناقيد العنب؛ والوجه الآخر من الورقة يحتوي على عمودين عليهما نصان أحدهما بالمداد الأسود والآخر بالمداد الأحمر، ومن حولهما إطار مزين بنقوش على هيئة الأغصان. وعلى الحاشية صورة تمثل أشخاص جالسين القرفصاء على سجادة، وقد ارتدوا ثياباً كثيرة الألوان... ". الشكل رقم (١١).

" هذه التصاوير التي صورت دقائقها في مهارة فائقة تذكرنا بلوحات فن التصوير الفارسي في العهد الإسلامي. إنها تشهد بقدم هذا الفن في إيران فإنه يبدو من المحقق... إن المانوية قد نقلوه من الدولة الساسانية إلى بلاد التركستان حيث توسع فيه وأدى إلى إخراج الروائع.... فقد نقش ماني بالألوان على طومار صوراً منفرة لأبناء الظلمات وذلك ليبغضها الناس، بينما صور أبناء النور صوراً جذابة ليحبب جمالها إلى الناس، وكانت هذه التصاوير الملائكية والشيطانية معدة ليهذب العامة أنفسهم. وإذاً فمن الممكن أن يقال إن عادة تصوير الكتب المانوية ترقى إلى

---

[١] – بتصرف، أرثر يستنسن، تاريخ إيران في عهد الساسانيين، ترجمة، يحيى الخشاب، مراجعة، عبد الوهاب عزام، دار النهضة العربية، بيروت، بلا تاريخ، ص ١٩٢.

[٢] – المرجع نفسه، ص ١٩٤.

النبي نفسه، وأن هناك بعض الحقيقة في القصة التي تمثل ماني نقاشاً عظيماً. ويُظن أن كتاب " أرزنك " المشهور كان نسخة لإنجيل ماني مزينة بالصور ".[1]

٧-١- إيران وبداية الحضارة الإسلامية (٦٢٢م):

" بين عامي ٦٢٩م-٦٣٢م، تناوب على عرش الإمبراطورية الساسانية أختان هما بوراندخت ابنة خسرو برويز وأختها أزارماداخت. ووقعت بوراندخت معاهدة سلام مع البيزنطيين. وفي ٦٤٢م انتصر المسلمون على الفرس في موقعة نهاوند، وانتهى حكم الأسرة الساسانية بعد مدة بلغت ٤١٦ عاماً، ودخل الشعب الإيراني في الإسلام. وخلال هذه الحقبة برز نخبة من علماء المسلمين، مثل **الخوارزمي، والرازي، والفردوسي، وابن سينا، والغزالي، وعمر الخيام**، وغيرهم. وبين عامي٨٤٠-١٢٢٠م، بدأ الحكم العربي على فارس يضعف، حيث وصلت ممالك فارسية محلية متعددة إلى سدة الحكم وأقامت دويلات مستقلة في بلادهم، مثل الطاهريين (٨٢١-٨٧٣م)، والصفاريين (٨٦٧-٩٠٣) ، والسامانيين (٨٧٣ -٩٩٩)، والزياريين (٩٢٨-١٠٠٧م)، والبويهيين (٩٤٥-١٠٥٥)، ثم تبعتهم الأسر التركية ذات الثقافة الفارسية مثل الغزنويين (٩٦٢ - ١١٨٦)، والسلاجقة (١٠٣٨-١١٥٣)، والدولة الخوارزمية (١١٥٣-١٢٢٠) "، التي " ظهرت على أنقاضِ الدولة السلجوقية في إيران، ومع ذلك ظلّت الأساليب السلجوقية هي السائدة في الفنون جميعها. وكانت الزخارف ورسوم الشخوص والحيوان تغطي مساحة الرسم كلها. ورأينا صور الشخوص والحيوانات تملأ حيّز الرسم في الخزف الفاطمي. ثم تطور الرسم الى تقليد زخارف ورسوم المصغّرات. والجدير ذكره ان اللغة الفارسية

---

[1] - بتصرف، المرجع نفسه، ص ١٩٤-١٩٥.

[2] - بتصرف، تاريخ إيران، www.islambeacon، مرجع سابق.

التي أحياها السامانيون في بلاد ما وراء النهر وشرق إيران التي خلّدها الفردوسي في شاهنامه، ظهرت في هذا العصر، وصورت موضوعات من أساطير الفرس ".[1]

أما بالنسبة للدولة السامانية، فقد " نجحت في تأسيس ملكها بإيران ووضعت إلى مملكتها بخارى وسمرقند اللتين أصبحتا أهم المراكز الحضارية، وقيل أن أميرها المستنير نصر ين أحمد (٩١٣-٩٤٣م) قد أمر أحد الشعراء بصياغة أساطير كليلة ودمنة، شعراً موزوناً، وقد سعد الأمير بهذا الشعر وحلى له أن يقرأه مرقّناً برسوم وصور من إعداد فنانين صينيين. واختفت الدولة السامانية قبل قيام دولة الترك، وعمد الفاتح محمود الغزنوي الذي كان المعين على تحطيم الدولة السامانية إلى الإعلاء من شأن نفسه والزهو بجرأته وشجاعته فأمر بتزيين قصره بصور تمثله شخصياً وتمثل جيشه والفيلة التي يحكمها. كذلك بقيت صور لأشخاص بعينهم تعلق بها السلف في العصور الخالية لما لها عندهم من قيمة عقائدية أو سحرية فظلت منقوشة على بوابات المدن وأسوارها بوصفها عوذات تردُّ الشرور ولا سيما الغزاة، كما كانوا ينقشونها على المباخر والأواني الطبية طلباً للشفاء ".[2]

٨-١- **المغول (١٢٥٨-١٣٣٦م):**

(أدى اتساع سلطان المغول في الشرق الأوسط وشرق أوروبا إلى ظهور فئتين كبيرتين، أما الفئة الأولى، فتشمل مغول فارس وكان ملكها هولاكو بن طولي، وأما الفئة الثانية، فضمت مغول القجقاح الذين أطلق عليهم اسم القبيلة الذهبية " نسبة إلى مخيماتهم " وكان مقرهم الرئيسي في

[1] – محمود يوسف خضر، www.daharchives.alhayat.com

[2] – معراج نامه، تحقيق، ثروت عكاشة، دار المستقبل، الجزء الأول، الطبعة الأولى، ١٩٨٧، ص ١٩.

شمال بحر قزوين والبحر الأسود وحوض نهر الفولجا، وكان ملكهم في أواسط القرن الثالث عشر " باطوخان "، وكان التنافس بين هاتين الفئتين كبيراً)[1].

فقد اجتاح **جنكيز خان**، (الشكل رقم ١٢ و١٣) " البلاد الإيرانية من الشرق إلى الغرب والجنوب بعد أن سيطر على الصين، وقتل ملايين الإيرانيين وحرق الكثير من القرى والمدن حتى قال الإيرانيون عن المغول أنهم جاؤوا وقتلوا وحرقوا ونهبوا وذهبوا "[2].

وبعد وفاة جنكيز خان، جاء هولاكو (١٢٠٧-١٢٩٢م) وسيطر على بغداد، ثم تقدم إلى الشام، إلا إنهم هزموا على يد المماليك في معركة عين جالوت المعروفة فانسحبوا إلى مراغة في الشمال الغربي من إيران وأسسوا دويلتهم تحت اسم دولة الإيلخانيين (١٢٦٧م). وظهرت في هذه الفترة بعض الشخصيات التاريخية مثل **جلال الدين الرومي**، الشاعر والصوفي الكبير، **ونصير الدين الطوسي**، **والسعدي**، صاحب ديواني البستان والجولستان.

" وفي ١٢٩٥م، تولى غازان خان، حفيد هولاكو، العرش وكانت فترة حكمه العهد الذهبي للمغول في إيران حيث كان أول قائد يعتنق الإسلام وصار طابع البلاط في مدينة تبريز العاصمة إسلامياً فارسياً تماماً، وكانت الإدارة الرشيدة والرخاء أهم مميزات عهده. وساعدت إمبراطورية المغول المترامية في تسهيل تبادل الأفكار والبضائع بين الصين والهند وفارس. ١٣٠٤م، توفي غازان، وخلفه أخوه أولجيتو والذي توفي عام ١٣١٦م، وكان قد عُمد أثناء طفولته على أنه نصراني ولكنه اختار الإسلام بعد ذلك واتخذ لنفسه اسم محمد خدابنده وبنى مدينة السلطانية بالقرب من قزوين التي صارت عاصمة الإيلخانيين بعد تبريز "[3].

---

[1] – سليمان المدني، تيمورلنك، المنارة، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠، ص ٢٠-٢١.

[2] – تاريخ إيران، www.islambaecon

[3] – محمود يوسف خضر، www.daharchives.alhayat.com، مرجع سابق.

" وتعتبر المدرسة المغولية من أهم مدارس التصوير الإيرانية، وقد مثلت كل من مدينه تبريز وسلطانية وبغداد أهم المراكز الفنية التي نمت فيها هذه المدرسة وازدهرت. وتميزت هذه المدرسة بتصوير مواضيع الحروب والصراع، التي تبدو فيها الفروسية والشجاعة، وليس هذا بغريب بالنسبة للمغول الذين استطاعوا الاستيلاء على معظم دول وسط آسيا وغربها بحد السيف.. أن يكون موضوع الحروب، من الموضوعات المحببة للسلاطين والأمراء [1]. ولعل من أجمل المخطوطات المصورة في المدرسة المغولية كتاب منافع الحيوان لابن بختيشوع، وكتاب **كليلة ودمنة*** التي جمعت في مرقعة للشاه طهماسب، وفيهما الكثير من الرسوم والصور الحيوانية والنباتية في العصر المغولي ".[2]

" وتميزت هذه المدرسة أيضاً بظهور البعد الثالث الذي افتقدته المدرسة العربية، فقد أصبحت الصورة المغولية تعبر عن العمق والتجسيم بدلاً من السطحية وعدم العمق في المدرسة العربية، وذلك عن طريق حرص المصور على اتخاذ مقدمة تمثل الأرض وخلفية تمثل السماء. وقد امتازت أيضاً، بالقرب من الطبيعة إلى حد ما في رسم النباتات والزهور بعد أن كانت ترسم بالأسلوب التقليدي.. هذا وقد أخذ الفنان الإيراني عن فنون الشرق الأقصى، بعض الموضوعات الزخرفية، ولا سيما رسوم السحاب الصيني (تشي). وكانت الرسوم الآدمية والحيوانية تلعب الدور الأول والأساسي في عناصر الصور المغولية. وكان يحرص الفنان على أن تشغل الرسوم الآدمية حيزاً كبيراً، والتي كثيراً ما كان يرسمها بمقاسات كبيرة يبدأ القدم من مقدمة الصورة

---

[1]- بتصرف، سعاد ماهر، الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧، ص٢٣٥.

* مؤلفه ابن المقفع، كان فارسياً مجوسياً واسمه الأصلي " روزبه " ثم أسلم وتَسمَّى بعبد الله.

[2]- المرجع نفسه، ص٢٣٥.

وينتهي رأسه عند الإطار العلوي. ويتجلى التأثير الصيني واضحاً في سحن الأشخاص وخاصة العين المنحرفة ".[1]

" وبرغم قصر أمد المدرسة المغولية في التصوير، ورغم افتقارها إلى الرقة والأناقة، تعتبر دون شك، سجلاً موثقاً لدراسة الملابس في العصر المغولي. حيث تنوع غطاء الرأس للرجال والنساء على مختلف درجاتهم ووظائفهم، وكذا التنوع في ملابس الثياب وما يتبع ذلك من الجوارب والأحذية "[2]، ويبدو هذا واضحاً في تصاوير مخطوطة (الشاهنامه) وكتاب (**جامع التواريخ**)، والتي توجد فيها أيضاً مجموعه كبيرة من الرسوم في موضوعات من قبيل السيرة النبوية والتأريخ الإسلامي والإنجيل وتاريخ الهند والديانة البوذية.

وقد تطورت هذه المدرسة أكثر بعد سقوط الأسرة الإيلخانية وتسلم الأسرة الجلائرية الحكم. فكان السلطان غياث الدين أحمد بهاد الجلائري (١٤١٠م) من أكبر هواة المخطوطات الثمينة، فشمل برعايته فنون الكتاب. وبعد أن تطورت هذه المدرسة تحت حكم الجلائريين، حيث أُدخلت عليها بعض التحسينات في الشكل واللون والإخراج العام.

٩-١- تيمورلنك وخلفاؤه (١٣٦٩-١٥٠٠م):

" قضى جنكيز خان ومن بعده هولاكو على الدولة العباسية وأصبح العراق ولاية مغولية يحكمها هولاكو وخلفاؤه الملقبون بالايلخانات وتضم دولتهم: العراق، وإيران، وأذربيجان، وجورجيا، وأرجينيا. وتحولت دولة هولاكو لدولة إسلامية في عهد قازان خان (حفيد هولاكو)، واعتنق الكثير من المغول الإسلام. بعد فترة تجزأت الدولة إلى دويلات : الجلائرية، والعراق، وأذربيجان،

[1]- بتصرف المرجع نفسه، ص٢٣٦.

[2]- بتصرف، المرجع نفسه، ص٢٣٦.

وإيـران، وأفغانسـتان (عاصـمتها هـرات). ومـرة أخـرى وقبـل نهايـة القـرن ١٤م روع المشـرق الإسـلامي بمـا فـي ذلـك دول المغـول بغـزوات مغوليـة جديـدة قادهـا تيمورلنـك. وأصـبحت سـمرقند عاصمة الإمبراطورية التي شملت تركستان، وإيران، وجزء من الصين، وروسيا، والهند (دلهي)، ووصل إلى حلب، **وأنقرة***. " [١]

كان تيمور محباً للعلوم والأدب "وعلى الرغم من مشاغله وفتوحاته فإن ذلك لم يشغله عن رعاية الفن و الفنانين، والتي بدأ أثرها في ظهور بعض النوابغ مثل الشاعر حافظ الشيرازي الذي كان ديوانه ملهماً للمصورين في العصرين التيموري والصفوي " . [٢]

أما عن مدرسة التصوير التيموريـة، فقد كان أهم مراكزها سمرقند، التـي اتخذها تيمورلنك مركزاً لحكمـه. وكـان مـن أهـم المميـزات العامـة للمدرسـة التيموريـة، " أن فنـان هـذه المدرسـة قـد عنـى بالمناظر الطبيعية بكل ما فيها من آدميين وحيوانات، وخاصة مناظر الزهور والحدائق، (الشكل رقم ١٤) كما حرصوا على تصوير البيئات المختلفة لإيران من الأشجار الطبيعية التي تعلو الجبال والتلال المرسومة على شكل الإسفنج. وكذلك حرص المصور على أن تكون نسب الرسوم الآدميـة طبيعيـة، (الشكل رقم ١٥)، وتـوائم الرسـوم الأخرى التـي تحـيط بهـا. ولقد أدى اختفـاء الخلفية في المدرسة التيمورية إلى السطحية التي كانت سائدة في المدرسة العربية، وبذلك تلاشـى العمق والتجسيم وغلب عليها الطابع الزخرفي والبعد عن الواقع. والأهم من ذلك، كان عناية

---

* في أوائل العام ١٤٠٢م اتجه تيمور نحو آسيا الصغرى فاقتحم سيواس والأناضول ومشى بجيشه نحو أنقرة حيث هزم جيش السلطان بايزيد هزيمة ساحقة في موقعة أنقرة، وأدى أسر بايزيد إلى استسلام أنقرة وسائر المدن التركية. (يراجع، سليمان المدني، تيمورلنك، مرجع سابق، ص ٣٠).

[١]– تاريخ إيران، www.islambeacon، مرجع سابق.

* في أوائل العام ١٤٠٢م اتجه تيمور نحو آسيا الصغرى فاقتحم سيواس والأناضول ومشى بجيشه نحو أنقرة حيث هزم جيش السلطان بايزيد هزيمة ساحقة في موقعة أنقرة، وأدى أسر بايزيد إلى استسلام أنقرة وسائر المدن التركية. (يراجع، سليمان المدني، تيمورلنك، مرجع سابق، ص ٣٠).

[2]–Farmer, (H.G),Music and Musical Theory.(A Survey of Persian Art.Vol.III London. New York. 1939). P.2798.

الفنان برسم العمائر في خلفية الصورة بدقة، وتأنق وملئ مساحاتها بالزخارف الهندسية والنباتية المورقة، مما لم تعرفه مدارس التصوير الإسلامية من قبل ".[١]

وقد اعتبر كثير من مؤرخي الفنون، مدرسة التصوير التيمورية مرحلة انتقال بين المدرسة المغولية ومدرسة هراة، ذلك أن إيران صاحبة الحضارات القديمة، استطاعت خلال العصر المغولي أن تهضم كل المؤثرات الأجنبية، وخاصة الصينية التي أتى بها المغول وأدمجوها مع فنونهم وتقاليدهم الوطنية القديمة .[٢]

وبالنسبة إلى مدينة هراة تحولت إلى مركز للفن والفنانين في عهد الملك شاه رخ ابن تيمورلنك الذي كان من أكثر ملوك الفرس حباً للأدب والفنون وأشدهم عطفاً على الفن والفنانين وأصحاب الصناعات والحرف.

" ويعتبر بايسنقر من أعظم رعاة العلوم في عصره، لقد كان هو نفسه شاعراً وخطاطاً، فقد كان عنده مكتبة فيها أربعين خطاطاً، كما عنى بتزويق المخطوطات بالصور. وبفضل بايسنقر انتقلت الزعامة الفنية من شيراز إلى هراة ".[٣]

ومن أهم مميزات هذه المدرسة :[٤]

١-٩-١- اصطلح المصور على استخدام اللون الذهبي للسماء واللون الرمادي والأزرق الخفيف للأرض، أما الزهور والورود فقد لونت بألوان (فاقعة).

---

[١]- بتصرف، سعاد ماهر، الفنون الإسلامية، مرجع سابق، ص ٢٣٧-٢٣٨.

[٢]- المرجع نفسه، ص٢٣٨.

[٣]- المرجع نفسه، ص٢٤٢.

[٤]- بتصرف، المرجع نفسه، ص٢٤٢.

٢-٩-١- حاول المصور أن يضيف الحركة والحيوية على الرسوم الآدمية، وذلك عن طريق الحركات والإشارات واللفتات، (الشكل رقم ١٦)، كما أصبحت الرسوم معبرة عن شخصيات معينة.

٣-٩-١- استطاع الفنان أن يحقق تناسباً موفقاً بين الرسوم الآدمية والعمائر المستخدمة في الصورة، كما حرص على إظهار العمق عن طريق رسم جوانب العمائر وسور الحديقة ثم حدد نهاية كل مستوى بحائط أفقي.

" والواقع أن الأحداث السياسية التي وقعت بخراسان وبلاد ما بين النهرين في بداية القرن السادس عشر هي التي أدت إلى قيام مدرسة بخارى. فإن مدينة هراة سقطت في يد شيباني خان زعيم الأوزبك سنة ١٥٠٧، ولكن الشاه إسماعيل الصفوي انتزعها من يدهم بعد ثلاث سنوات، وتقلص حكم الشيبانيين إلى بلاد ما وراء النهر، وصاروا يحكمون من سمرقند وبخارى، وهاجر إلى هاتين المدينتين كثير من المصورين في هراة. ثم استولى الأوزبك مرة ثانية على هراة ونهبوها سنة ١٥٣٥م فهاجر منها إلى بخارى جمهرة الباقين فيها من رجال الفن. فقامت على أكتاف هؤلاء من مهجرهم هذه المدرسة التي تنسب إلى بخارى والتي كان أشهر رجالها المصور محمود مذهب ".[١]

(ومن أهم منتجات هذه المدرسة صورة في مخطوط من منظومة الشاعر نظامي المسماة " مخزن الأسرار ". وهذا المخطوط الآن في المكتبة الأهلية بباريس وقد كتب في بخارى سنة ١٥٣٧م بقلم الخطاط المعروف مير علي وفيه صورة من عمل محمود مذهب، وهي مؤرخة من ١٥٤٦م وتوضح فيه أسطورة في عدل السلطان سنجر السلجوقي فتمثله ومعه حاشيته وقد

---

[١] – بتصرف، زكي محمد حسن، التصوير وأعلام المصورين في الإسلام، مؤسسة هنداوي، ٢٠١٣، ص ٢٩.

استوقفتهم عجوز تطلب إلى السلطان النظر في مظلمة لها. وقد صور بعض المصورين الإيرانيين تصويراً غاية في الدقة والإتقان).[١]

إذاً، وبالرغم مما عُرف من أعمال تخريبية قاموا بها المغوليين والتيموريين، لكنهم كانوا أيضاً محبين للآداب والعلوم وللفنون، فقد اهتموا بتصوير المخطوطات العلمية والأدبية والتاريخية، وقد حافظوا على الفنانين والأدباء والعلماء، كما رغب خاناتهم برسم صورهم الشخصية. وعندما استقر بهم المقام في إيران، تأثروا كثيراً بثقافتها وحضارتها، وخصوصاً بعد اعتناقهم الإسلام، وشهدت مدنهم، كالسلطانية وتبريز وهراة ومشهد نهضة فنية ومدارس صارت تعبر عن خصوصيتهم.

إن ما يمكن استخلاصه من هذا المبحث، هو أن إيران في عهودها القديمة وحتى دخول الإسلام فيها، ووقوفاً عند نهاية القرن الخامس عشر، قد أصبحت مركزاً للفن والأدب والعلوم. فضلاً عن ذلك فقد استفاد الفنانون الإيرانيون من فنون الشرق الأقصى، حيث أصبحت أساطيرهم مادة غنية لتصاويرهم ثم أن " الآثار التصويرية التي عثر عليها في نيسابور وبعض المدن المجاورة والتي تعود إلى القرن الرابع الميلادي في فترة حكم الساساني بإيران، تثبت دون ترك أي مجال للشك أن فن التصوير وجد حقيقة في المنطقة ". ونجد أيضاَ، " تأثير الفن[٢] الصيني في بعض الموضوعات الزخرفية الإيرانية، ولاسيما الحيوانات الخرافية. فالصين، لعبت دوراً في إيران خاصة في مجال الفن كما يجمع عليه معظم الباحثين والمختصين، فلقد كان الإيرانيون متأثرين بأعمالهم الخزفية والتصويرية، لذلك عملوا على نقلها ومن ثم تنفيذها ".[٣] ثم كانت الفترة

[١] – المرجع نفسه، ص ٢٩-٣٠.

[٢] –٦٥إيمان عفان،دلالة الصورة الفنية (دراسة تحليلية سيميولوجية للمنمنمات محمد راسم) . رسالة ماجستير.جامعة الجزائر.٢٠٠٥.

[٣] – المرجع نفسه، ص ٦٥.

السلجوقية والتي جئنا على ذكرها سابقاً، فقد ظهرت فيها أولى المخطوطات ذات الطابع الفارسي. ورغم أن إيران قد شهدت مدارس عدة في فن التصوير. فقد استطاعت أن تحافظ على طابعها الخاص عبر هذه السلسلة التاريخية الطويلة.

وأكثر من ذلك، " فقد زاد تأثير إيران على آسيا الوسطى بعد الإسلام، فلم يظل تأثيرها في العهد الإسلامي ثقافياً فقط، بل اتحد الإيرانيون في فارس مع الإيرانيين في آسيا الوسطى في دولة واحدة لأول مرة منذ عهد الإسكندر المقدوني والسلجوقيين. وجاء كثير من الإيرانيين مع العرب وتوطنوا تركستان. ووقف إيرانيو آسيا الوسطى – عن طريق الوافدين حديثاً – على مناقب ملوك إيران القدماء – وبدأ اللسان الفارسي يحل محل اللهجات الإيرانية في آسيا الوسطى. وظهرت لغة أدبية فارسية واحدة لإيرانيي إيران وتركستان. لم يكن لإيران وللفارسية هناك إلا خصم واحد هو اللغة التركية، وكان صراع اللسان الفارسي التركي فاشلاً في أكثر الأحيان وكثيراً ما كان يميل إلى صالح الترك حتى في داخل إيران ذاتها ".[١]

٢- المبحث الثاني، المنمنمات العثمانية والظروف التي ساهمت في تطورها الفني:

سنتحدث في هذا المبحث عن الجذور التاريخية للحضارة العثمانية، والظروف التي ساهمت في تطور المنمنمة في نواحيها العديدة، ودور السلاطين العثمانيين في تطور مثل هذا الفن إلى جانب سياستهم وإدارتهم. وما خلفوه من أثار فنية اقترنت بعضها باسمهم أحياناً، كما كانت لظهور المدارس الفنية سبباً في تطور المنمنمة العثمانية.

والبداية من التاريخ القديم، وأهم المحطات التاريخية

[١]- الصفصافي أحمد القطوري، إطلالة على ثقافة الترك وحضارتهم القديمة، مرجع سابق، ص ١٨٠-١٨١.

١-١- **دولة صاقا** : " يٌعتقد أن أول تشكيل.. تركي معروف هو دولة صاقا ، ظهرت في القرن الثامن عشر قبل الميلاد، وكان مركزها في وسط " طائري "، وامتدت حدودها من الصين حتى أطراف أوروبا. وأول تاريخ مكتوب ومعروف هي تلك الأحداث التي جرت فيما بين أعوام ٦٢٣-٦٢٤ ق.م، ومتعلق بدولة الصاقيين.. فقد كان لهذه الكتل قابلية فائقة في الفروسية وسياسة الخيل مما مكنها من فرض سيطرتها وسطوتها على القبائل والأقوام المنتشرة في المساحة الشاسعة)"[١].

(إن حاكم الصقا الذي يُطلق عليه الإيرانيون **أفراسياب** ما هو إلا " **ألب – أر – تونجا** * " الذي أدار حروباً كثيرة مع حكام إيران في العصر الأخميني. وعاش عصور طويلة في ذاكرة الأتراك بملامحه البطولية. ثم بعد ذلك اضطر هؤلاء الـ " صاقا " إلى الانتشار في أطراف آسيا وأوروبا تحت ضغط الـ " هون ".. وحافظوا على وجودهم كعنصر مؤثر بين أقوام الإسكيت).

٢-١- الهون (بين القرنين ٧ و٨ ق.م):

(يطلق عليهم المؤرخون الغربيون " هون Hun "، بينما بطلق عليهم الصينيون " هيونج – نو "...... وأن موطنهم الأول كان فيما بين مغولستان الحالية وجبال آلتاي. وهناك معلومات مفصلة عنهم منذ القرن الثامن قبل الميلاد. وأنهم قد وصلوا حتى نهر (هوانج – هو) في

[١]– الصفصافي أحمد القطوري، إطلالة على ثقافة الترك وحضارتهم القديمة، مرجع سابق، ص ٤٧.

* ورد ذكره في أساطير الفرس (المبحث الأول)، لكن، هناك من يقول بأنه ملك تركي قديم، كان معاصراً لبعض الأباطرة الفرس الأقدمين من سلالة الأخمينيين. (يراجع، أسامة أحمد التركماني، جولة سريعة في تاريخ الأتراك والتركمان، دار الإرشاد، بلا تاريخ، ص ١٤٠، وكذلك، يلماز أوزطونا، المدخل إلى التاريخ التركي، تر، أرشيد الهرمزي، المؤسسة العربية للموسوعات، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥، ص ١٧).

[٢] – بتصرف، المرجع نفسه ص ٤٧.

أعماق الصين، وكان الصينيون يطلقون على حكامهم (طان خو، Tan ho)، ولما كان هؤلاء الحكام لهم مكانة دينية عالية، فقد كان الشعب يلقبهم بابن السماء – ابن الإله).[١]

وكان الخاقان (طويو – ماو) أو (تيومان) حسب النطق التركي؛ هو أول إمبراطور للهون، وقد وصل إلى السلطة حوالي ٢٢٠ق.م، وهو الذي حاول جمع الترك تحت علم واحد. وألقى الأسس أو اللبنات في بناء إمبراطورية كبيرة. وفي سنة ٢٠٩ق.م انتقلت السلطة إلى (مته) الذي يطلق عليه الأتراك (بهادر)، وقد قام هذا الخاقان بهجمات متتالية لمدة خمس وثلاثين سنة (٢٠٩–١٧٤ق.م) حتى وصل إلى مراكز القارة الصينية. وامتدت حدود الإمبراطورية في عهده من المحيط إلى بحر الخزر، ومن سيبيريا في الشمال إلى الهمالايا في الجنوب. وقد أثبت المؤرخون أن (متة) هذا ما هو إلا (أوغوز خان) في الملاحم التركية .[٢]

" وخلال القرون الثلاثة قبل الميلاد شهدت أواسط آسيا صراعات دامية ومستمرة فيما بين القبائل والأقوام التركية، وأحياناً فيما بينهم، وأحياناً أخرى مع الأقوام المجاورة. وقد كانت الأسباب السياسية أو الاقتصادية سبباً رئيساً في هذه الحروب، كما كانت سبباً في توحيد هذه القبائل والبطون والأفخاذ أحياناً، وفي أحيان أخرى كانت تؤدي إلى تمزيقهم. وخلال هذه الأثناء، قامت الصين سدّها العظيم لتتقي به الهجمات المتتالية والشديدة المراس من قبل الأقوام التركية ".

من المهم الإشارة هنا، إلى أن هذه القبيلة " أسست دولة عظيمة الازدهار، وشجع ملوكها العلوم والفلسفة وحرية الأديان، وعلى عهدهم انتشرت البوذية، إلى جانب الكونفوشوسية، والتقوى

---

[١] – المرجع نفسه، ص ٤٩.

[٢] – المرجع نفسه، ص ٥٠–٥١.

[٣] – المرجع نفسه، ص ٥٧.

التي عرف بها ملوك هذه الدولة تركت أثراً عميقاً في النقش وفن الحفر؛ إذ بلغ الفن الديني في هذه الحقبة الذروة من الإتقان.. "[1].

وكانت لأساطيرهم القديمة المتعلقة بالحيوانات أثرها القوي على فنونهم، فقد عاش الهون ومن بعدهم كوك ترك، تحت تأثير هذه الفنون التي جسدت أساطيرهم فترات طويلة، وبالأخص الأساطير المتعلقة بالحيوانات، " وكانوا يعطون أهمية كبيرة للذئب، وأنهم كانوا يعلقون رأس الذئب الأغبر (الشكل رقم ١٧) فوق الدعامة الوسطى لخيمة الخاقان. وأن النقاش = الرسام المسلم قد انتقلت إليه هذه **الموروثات*** "[2].

" لقد أظهر الفنان الهوني ميلاً كبيراً للمشاهد التي تجسدها هجوم الحيوانات المفترسة على الحيوانات الظِّلِّيفيِّة، (كما في الشكلين رقم ١٨، ١٩)، كالغزال والظبي والجدي والخراف والبقر ونادراً الجمال، ولم يمل من تكرار هذه المفاهيم والمشاهد. وأثرت هذه المشاهد في فنون الحضارات المجاورة، وبخاصة الحيثيين والحضارات القديمة الأخرى في مناطق إيران وحتى أناضول .[3]

٣-١- التابغجيون (الآوار):

" خلال أعوام ٢٢٠ ق.م انتقلت السلطة والخاقانية إلى قادة التابغج.. ومع " الهون " الذين ظلوا في أواسط آسيا قد دخلوا تحت نفوذ التابغج، فإنهم استطاعوا أن يحافظوا على كيانهم

---

[1] – أسامة أحمد التركماني، جولة سريعة في تاريخ الأتراك والتركمان، مرجع سابق، ص ٣٣.

[2] – الصفصافي أحمد القطوري، إطلالة على ثقافة الترك وحضارتهم القديمة، مرجع سابق، ص ٢١٦.

* كانت المعتقدات الدينية في تلك الأزمنة السحيقة قد انعكست على الفنون وأنتجت هياكل ورسوماً للحيوانات والطيور من الجلد والأخشاب.. وفي العصور الوسطى بدأت الهياكل التي على شاكلة الإنسان تحل محلها، أو رأس الإنسان الذي يعلو جسد الحيوان مثل السفنكس " أبي الهول ". وقد وصل هذا التأثير حتى بعد الإسلام، بل وحتى العصر السلجوقي. (الصفصافي أحمد القطوري، المرجع نفسه، ص ١٩٤).

[3] – بتصرف، المرجع نفسه، ص ٢٢٠.

ووجودهم، حتى إن يابغو الهون قد نجح في الاستيلاء على عاصمة الصين عام ٣١١، مما اضطر الصينيين إلى نقل عاصمتهم إلى مدينة أخرى. ويسيطر الهون على مناطق شمال الصين ".[١]

" وفي عام ٣٩٤م، ظهر يابغو الآوار على المسرح السياسي بإسقاطه أسرة التابغجيين، واعتلاء عرش خاقانية الترك العظام. واعتباراً من هذه المرحلة بدأت الأسر الحاكمة تستخدم لقب قاغان أو خاقان بدلاً من يابغو. وبسط خاقان الآوار نفوذه من بحيرة بال قاش حتى الاوقيانوس ".[٢]

٤-١- إمبراطورية كوك تورك (٥٢٢-٧٤٥م):

" إثر تشتت دولة الآوار؛ هجر البعض إلى الصين، وتوطن البعض الآخر بالقرب من جبال القفقاس، ولجأ البعض إلى دولة بيزنطة في استانبول كجنود مرتزقة لإمبراطورية روما الشرقية. أما البقية الباقية في الإمبراطورية المتهاوية فقد خضع لـ كوك تورك. وهكذا، ظهرت على مسرح التاريخ سنة ٥٥٢م أول دولة تركية تحمل اسماً تركياً وعلماً أزرق اللون، وشارتها رأس الذئب "، كما هو واضح في الشكل السابق (رقم ١٧).

وخلال التنقيبات الأثرية في منطقة آسيا، تم العثور على الكثير من الألواح التي تعود إلى عهد الـ " كوك تورك " والتي تدل على اهتمامهم بالفنون، كما في الشكل رقم (٢٠). ومرت على رأس هذه الإمبراطورية الكثير من الحكام، منهم: آيل ته ريش قوتلو قاغان " ٦٨٠-٦٩٣م

[١] – المرجع نفسه، ص ٦١.

[٢] – بتصرف، المرجع نفسه، ص ٦١.

[٣] – المرجع نفسه ، ص ٦٦.

"، الذي خضع الكثير من الأقوام لسلطته، ومنهم، قاباغان قاغان " ٦٩٣-٧١٦م "، وتورك بلكة قاغان " ٧١٦-٧٣٤م

" وبينما انشغل أتراك كوكترك الشرقيون بالصين، استمر أتراك كوكترك الغربيون في صراعهم الطوراني – الإيراني القديم مع إيران الساسانية. وقد سعوا في مناسبات كثيرة إلى تحسين علاقاتهم مع البيزنطة في روما الشرقية لمواجهة إيران. وبلغ حد العلاقات الودية أن تبادل " استمي كغان " السفراء مع معاصره جوستينيان الكبير. وقد بدأ العرب المسلمون في عهد الأمويين في نهاية القرن السابع وبداية القرن الثامن الميلادي في فتح بلاد ما وراء النهر في تركستان الغربية، وهي أراضي أتراك كوكترك الغربيين. حيث جرت حروب عربية – تركية طاحنة استمرت سنوات صعاب، وفي غضون هذه الحروب اهتدى إلى الإسلام أتراك كثيرون، ومنذ ذلك الحين أخذ المسلمون الأوائل من الأتراك في الظهور. وبالرغم من أن المسلمين احتلوا سمرقند وبخارى أيضاً، فإنهم لم يتمكنوا من التقدم إلى أبعد من ذلك بسبب المصاعب الجغرافية التي واجهتهم. وقد زالت إثر ذلك العداوة التركية – العربية، حيث قبلت قبيلة كارلك التركية الدخول في الإسلام

٥-١- دولة الأويغور (٧٤٥ -١٢٥٠م):

" لم ينجح الأيغور في تكوين دولة مستقلة بهم منذ فجر التاريخ؛ فقد عاشوا ما يقرب من ألفي سنة تحت سيطرة الهون والصين والآوار (المغول) والكوك تورك، ثم الصين فالقيرغيز والقراخيطاي (مغول) ثم الصين من جديد ".[١]

[١] – الصفصافي أحمد القطوري، إطلالة على ثقافة الترك وحضارتهم القديمة، مرجع سابق، ص ٧٢.

" إن الأويغور الذين لم تستقر هويتهم قط، لم يؤمنوا بديانة الترك كوك ديني، أي ذو الإله الواحد، بل اعتنقوا المعتقدات المغولية البدائية. ثم ارتبطوا فيما بعد بديانة إيران المانية ثم البوذية من بعدها، (انظر الشكل رقم ٢٠)، ولما وصلت المسيحية إلى تلك الديار اعتنقوا المذهب النسطوري، ثم قبلوا الديانة الإسلامية وظلوا عليها ".[١]

ويتضح من التنقيبات الأثرية في مناطق كان يسكنها – قديماً – الإويغوريين، " أن فن التصوير قد بلغ عندهم درجة كبيرة من التطور والازدهار. فقد كشفت خلال تلك التنقيبات الأثرية " عن بقايا رسوم جدارية، (الشكل رقم ٢١)، وكتب وأوراق مصورة ترجع إما إلى فترة القرن الثامن أو إلى القرن التاسع الميلادي. وكذلك الرسوم والصور بوذية حيث أخذت البوذية في الانتشار في دولة الأويغور، بشرقي التركستان بعد عام ٨٧٠م، حتى فاقت المانوية في انتشارها، كما حدث في نفس الوقت أن وجدت المسيحية النسطورية، بل ظهر الإسلام وقتها أيضاً... ويلاحظ على الرسوم الجدارية والصور التي عثر عليها.. غلبة الموضوعات الدينية وخاصة تلك المتعلقة بالديانتين المانوية والبوذية، (الشكل رقم ٢٢)، كما يلاحظ تأثر أسلوبها الفني بمؤثرات صينية وساسانية أو هندية ومسيحية أحياناً ".[٢]

ومن أهم التأثيرات الساسانية التي برزت في فن التصوير بوسط آسيا من حيث الأسلوب الفني، " طريقة ترتيب الأشخاص في صفوف، ورسمهم من الجانب بهيئة تشبه صور المسكوكات الفضية الساسانية، ومن حيث الموضوع والعناصر: استخدام الأفاريز والإطارات المكونة من حبات اللؤلؤ، رسوم الجامات التي تضم بداخلها رسوم طيور تمسك في مناقيرها بما

---

[١] – المرجع نفسه، ص ٧٢.

[٢] – بتصرف، ربيع حامد خليفة، فن التصوير عند الأتراك الأويغور وأثره على التصوير الإسلامي، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٦٦، ص ٤٣–٤٤.

يشبه القلادة، وتتطاير من أعناقها الأشرطة، رسوم الوشاح الذي يخرج طرفاه من تحت الإبطين، رسوم الهالة والأشكال المجنحة، رسوم الأفرع النباتية التي تخرج منها الزهور، رسوم الكائنات الخرافية مثل السنمور أو السيمرف، رسوم الملابس المزدانة بأشكال بيضاوية أو دائرية بداخلها رسوم طيور أو حيوانات واقعية أو كائنات خرافية.

وتتضح التأثيرات الفنية المذكورة بشكل واضح في المنمنمات الأويغورية، حيث التأثيرات المانوية والبوذية والمسيحية النسطورية والصينية وحتى الساسانية من خلال " كثرة الأشرطة الساسانية المزخرفة بحبات اللؤلؤ، إلى جانب استخدام بعض العناصر التي .. نجدها في عقد طاق بستان والذي يعود تاريخه إلى فترة خسرو الثاني (٥٩٠-٦٢٨م) ".[١]

وبالرغم من تلك التأثيرات والتقاليد الفنية التي تأثرت بها الرسومات والتصاوير الأويغورية، إلا أن الفنان الأويغوري استطاع أن يمزج تلك التقاليد بتقاليده الفنية الأصيلة وأن يخرج بأسلوب بات يُسمى بالأسلوب الأويغوري.

والجدير بالذكر أن " تصاوير المخطوطات الإسلامية في الفترة من القرن الثامن الميلادي وحتى نهاية القرن الخامس عشر قد امتد إليها تأثير تقاليد فنية وفدت من آسيا الوسطى " ومنها التقاليد الفنية الإويغورية على وجه الخصوص، كما في الشكلين رقم (٢٣ و ٢٤).

٦-١- دولة البلغار الترك:

(ينتسب البلغار الترك إلى نفس قبيلة الأويغور. ويرجعون إلى أقوام " تنج – لنج " المرتبطين بدورهم بإمبراطورية الهون العظمى منذ عصر " منه – ٢٠٩ ١٧٤ ق.م ". وتوطنوا

[١] – المرجع نفسه، ص ٦٨.

[٢] – بتصرف، المرجع نسه، ص ٧٧.

جنوب روسيا وتسموا هناك بالأوغور.... وكان الأويغور والمجريون يعيشون معاً في القرن الخامس في جبال قفقاسيا، ويُعتقد أنهم كانوا موجودين داخل القسم الشرقي لإمبراطورية هون أوروبا. وعندما وصل الآوار على المنطقة في القرن السادس عشر دخل البلغار تحت نفوذهم، إلى أن هزم الكوك تورك الآوار، فقويت شوكة البلغار وكونوا وحدة بلغارية قوية تحت إدارة قوبارت فيما بين ٥٨٣-٦٤٢.وبعد موت قوبارت توزع البلغار إلى ثلاث إدارات يديرها أولاده [1]).

من الناحية الثقافية؛ " فلقد حملت دولة بلغار إتيل ثقافتها معها عندما وصلوا إلى منطقة قازان. وهم نشروا الثقافة المتعلقة بالسيف والزرد وأدوات الزينة والأزياء ليس إلى قازان فقط بل إلى روسيا وأعماق سيبيريا. ورغم أن بلغار إتيل قد تأثروا بالثقافة المجاورة للمجريين والبيزنطيين المحليين والفلنديين فإنهم لم ينفصلوا قط عن ثقافة أواسط آسيا. بل شكلوا عنصراً مهماً في الحياة الثقافية والحضارة التركية الرفيعة في أواسط آسيا [2]".

٧-١- القارلوقيين:

تذكر المصادر الصينية " أن القارلوق ينحدرون إلى إحدى قبائل الكوك تورك. وفي البداية عاشوا كمستقلين فيما بين ٦٣٠-٦٨٠م. ولقد تمكن القارلوق من وقف تقدم الزحف العربي الأموي إلى فترة ما. وكان لهم دورهم في حروب طالاس التي دارت بين الصين والعرب عام ٧٥١م ... وكانوا يتسمون باسم سياسي هو التركمان، ولكن مع انتشار الإسلام في هذه المناطق دخلوه بشكل جماعي وأصبحوا يمثلون رافداً مهماً في نشر الدين الجديد في أواسط آسيا [3]".

[1] – بتصرف، الصفصافي أحمد القطوري، إطلالة على ثقافة الترك وحضارتهم القديمة، مرجع سابق، ص ٧٦

[2] – المرجع نفسه، ص ٧٧.

[3] – بتصرف، المرجع نفسه، ص ٨٠.

٨-١- الدولة السلجوقية:

كان لظهور السلاجقة على مسرح الأحداث في المشرق العربي أثر كبير في الأوضاع السياسية والفنية في تلك المنطقة. فقد أسس السلاجقة دولة تركية كبرى ظهرت في القرن الخامس للهجرة (الحادي عشر الميلادي) لتشمل: خراسان، وما وراء النهر، وإيران، والعراق، وبلاد الشام، وآسيا الصغرى، وكانت الري في إيران ثم في بغداد مقر السلطنة السلجوقية، بينما قامت دويلات سلجوقية في خراسان وما وراء النهر (كرمان) وبلاد الشام وآسيا الصغرى (سلاجقة الروم) وكانت تتبع السلطان السلجوقي في إيران والعراق.

وبسقوط الدولة السلجوقية العظمى فيما وراء النهر " انفرط عقد السلاجقة وتمزقت وحدتهم... وانقسمت.. إلى عدة دول وإمارات صغيرة. ولم تكن هذه الدولة والإمارات تخضع لحكم سلطان واحد، كما كان الحال في عهد كل من السلطان طغرل بك، والسلطان ألب أرسلان، والسلطان ملكشاه، وأسلافهم؛ بل كان كل جزء من أجزاء الدولة السلجوقية مستقلاً تحت قيادة منفصلة، لا يوجد بينها أي تعاون يُذكر ".[١]

وفي المدرسة السلجوقية الفنية، ظهرت التصاوير والمنمنمات في كتب الطب والأدب، مثل: كليلة ودمنة وغيرها من الكتب، وكانت بداية عصر هذه المدرسة هو القرن الثالث عشر للميلاد.

٩-١- ظهور الدولة العثمانية (١٢٩٩م):

سبق وأن ذكرنا بعض الأقوام والأمم والشعوب التي ظهرت في مناطق أسيا، وكان لهم دور فني في حياة المنطقة، فكان لكل منهم فنه الخاص، وإن تأثروا ببعضهم البعض. ولكن الأهم،

[١] - علي محمد الصلابي، الدولة العثمانية عوامل النهوض وأسباب السقوط، دار ابن الجوزي، القاهرة، ٢٠٠٧، ص ٣٣.

أنه كانت لهذه الشعوب أثراً على ظهور الدولة العثمانية، إن كان بسبب النسب أو بسبب الاختلاط. كما كان لفنونهم أثرها على الفن العثماني، وهو موضوع بحثنا في الفصول التالية.

" يعود أصل العثمانيين إلى قبيلة قايي، وهي إحدى أهم قبائل الأوغوز (الغُزّ) التي كانت تعيش في بادية (ماهان) قرب مدينة مرو بخراسان، ثم ارتحلت إلى شمال العراق فالأناضول حيث استوطنوا .... ويبدأ بالسلطان عثمان بن أرطغرل ".[1]

" وبضعف دولة السلاجقة واندثارها قامت على أنقاضها في الشرق الدولة الخوارزمية، وفي الغرب ظهرت الإمارة العثمانية على حدود آسيا الصغرى ولكن بشكل متأخر عن الدولة الخوارزمية. وعانت الحدود الشمالية الغربية لدولة الخلافة ردحاً من الزمن من التفتت والصراع بين كيانات سياسية صغيرة ضعيفة، كان من بينها هذه الإمارة التي خرجت من رحمها الدولة العثمانية. تنافست هذه الكيانات الصغيرة في التوسع على حساب الدولة البيزنطية... وعلى الحدود الشمالية الغربية من هذه الكيانات بزغ نجم إمارة قادها عثمان بن أرطغرل، وبعيداً عن الأساطير التي ولدت في أصل العثمانيين فإن الفضل في تأسيس الإمارة يرجع إلى عثمان الذي ولد عام ١٢٥٨م في الوقت الذي اجتاح فيه المغول دولة الخلافة العباسية ".[2]

لقد ورثوا من السلاجقة الإمبراطورية البيزنطية في منتصف القرن الخامس عشر الميلادي، وأفادوا من التجربتين الفنيتين الفارسية والبيزنطية، فاهتموا بالعمارة، وقاموا برعاية الفنون التطبيقية، إضافة إلى فن الخط والمنمنمات والتجليد وغيره.

---

[1] – أحمد التركماني، جولة سريعة في تاريخ الأتراك والتركمان، مرجع سابق، ص ١٤٧ و ١٥٠.

[2] – عبد اللطيف الصباغ، تاريخ الدولة العثمانية، بنها، ٢٠١٣، ص ٧

من جهة أخرى، " كانت المنمنمات التركية القديمة، أي في نهاية القرن الرابع عشر وأوائل القرن الخامس عشر الميلادي، " تعكس الحياة التركية قبل أن تتأثر بالتصوير الإسلامي، وهي تصور جانباً من حياتهم القبلية ومن تصوراتهم عن العفاريت والشياطين ومعتقداتهم الشامانية "، كما في الشكلين رقم (٢٥ و٢٦)، حيث يصور الأول ثلاثة عفاريت وهم يحملون الصناديق، أما الشكل الثاني، فيعبر عن عبدين أسودين يؤديان رقص شعائري. وتتجلى في رسم المنمنمتين الدقة في التفاصيل والتشريح وتوزيع العناصر.

ولعل أقدم الأعمال التي تمت إلى الأتراك بصلة وما تزال باقية إلى الآن، هي " المخطوطات المصورة التي ترجع إلى الأغوار سنة ٧٥٠م. وتمتاز الصور الآدمية في هذه الصور بالقرب من الطبيعة إلى حد كبير، ويبدو أنها رسمت بأسلوب الرسوم الشخصية وخاصة صور الرجال بملابسهم المختلفة، وموضوعات الدين التي تمثل رجال الدين المانشية وحفلاتهم الدينية ". وبالرغم من انقضاء هذه[٢]الفترة الكبيرة، فإن التأثير التركي القديم ما زال حاضراً في الفن العثماني اللاحق.

هذا ويجب أن نذكر هنا " أن التصوير السلجوقي قد تأثر هو كذلك بمؤثرات خارجية، اكتسبها من جميع أنحاء العالم الإسلامي الذي حكمه أو سكن فيه. وبرغم قلة الصورة التي ما تزال باقية من مخلفات سلاجقة الروم (الأناضول)، إلا أنها تعطي فكرة واضحة عن مميزات التصوير السلجوقي في الأناضول، ومن أحسن الأمثلة لذلك مخطوطة وركا وجلشاه التي تمثل قصة حب حزينة. وقد وضحت بسبع صور، تبين التصوير التركي الأصيل الذي يتميز بالوجه

[١] – بتصرف، ثروت عكاشة، التصوير الفارسي والتركي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، طبعة أولى، مجلد ١، ١٩٨٣، ص ٢٩٨.

[٢] – بتصرف، سعاد ماهر، الفنون الإسلامية، مرجع سابق، ص٢٥٢.

المستدير والعين اللوزية والشعر الطويل ". وهناك مخطوط سلجوقي[1] آخر " يبين في جلاء استمرارية الأسلوب التركي القديم في صور أناضول، مع بعض التأثيرات البيزنطية التي كانت في الأناضول من قبل، وهو مقالة عن قداسة علم الفلك الذي كتبه نصر الدين السواسي في مدينة أكسراي للسلطان السلجوقي غياث الدين كيخسرو الثالث سنة ١٢٧١م ".[2]

نستخلص من هذا المبحث، أن الأسلوب التركي في فن التصوير وفي المنمنمات، كان يتأثر ويؤثر فيما حوله من ثقافات. لكن " حافظ الترك على البقايا البدائية لآسيا وتأثروا بتشكيلات أول إمبراطورية مرتحلة على وجه الكرة الأرضية، وأعدوا بذلك الأرضية اللازمة لفن متعدد الوجوه ومتنوع الإنتاج.. رويداً.. رويداً ومع مرور الزمن بدأ هذا الفن يخرج من آسيا وأواسطها لكي يؤثر فيما حوله، وإذا كان الذين اتجهوا إلى الغرب قد أثروا في الزخارف والتلوين الأوربي، فإن الذين اتجهوا نحو الجنوب كان لهم تأثيرهم الواضح في الفنون الإسلامية، وتكفي الإشارة إلى سامراء وفن وعمارة الطولونيين والغزنويين والسلاجقة.. يُرجع مؤرخو الفنون بدايات ثقافات أواسط آسيا إلى ما يقرب من خمسة آلاف سنة قبل الميلاد ".[3]

وسنجد – في الفصل القادم – كيف أن التصوير العثماني كان ينتج على وجه الخصوص من أجل المكتبة الإمبراطورية في القسطنطينية. وخصوصاً في عهد السلطان محمد الفاتح. وكان يعتبر في بادئ الأمر كمجرد وثائق تاريخية، ثم ما لبثت أن تحولت تلك الوثائق إلى غايات سياسية وفنية وجمالية تنافس تصاوير المدارس الفنية الشرقية منها والغربية.

---

[1] – المرجع نفسه، ص٢٥٣.

[2] – المرجع نفسه، ص٢٥٣.

[3] – الصفصافي أحمد القطوري، إطلالة على ثقافة الترك وحضارتهم القديمة، مرجع سابق، ص ٢٠٤.

وأخيراً، نستخلص مما سبق من الفصل الأول، تأثرت المنمنمة الفارسية وكذلك العثمانية بجذور كل من حضارتيهما القديمتين، انطلاقاً من الميثولوجيا والأساطير ووقوفاً عند المدارس الفنية التي ظهرت في منطقة فارس وآسيا، إن كان هذا التأثير من خلال الموضوعات أو من الناحية الفنية. ونجد أن ملامح هاتان المدرستان الفنيتان (الفارسية و العثمانية) تتوضح، حتى أصبحت لكل منها أساليبها وميزاتها، وخصوصاً، بعد التوسع الجغرافي لهاتين الإمبراطوريتين الكبيرتين، وفتوحاتهم التي دلت على قوتهم وعظمتهم، وبالتالي، ما شهدت من الرخاء والازدهار على الصعيد الفني. وكان لظهور مدن مثل، سمرقند، وبخارى، وتركستان، وهراة، ومشهد، واستنبول، ... الخ، دورها في تطور فنون الرسم والزخرفة، وظهور جيل فريد من المصاحف والمخطوطات التي ضمت على صفحاتها منمنمات تعبر عن شخصية المدن التي أُنجزت فيها، حتى صارت لكل منها مدرسة، لها خصوصيتها من الناحيتين الشكل والمضمون.

وخلال المبحثين السابقين، تبين أوجه الاختلاف والشبه بين الحضارتين (بمفهومها الشامل) من جهة، وبين المدرستين الفنيتين من جهة أخرى، فقد ازدهرت هاتان المدرستان وصورت بأساليب مختلفة المخطوطات والصور، وبالأخص منذ بدايات القرن السادس عشر وحتى نهايته، هذا القرن الذي كان عهد الانتصارات والفتوحات والرخاء على صعيد الحضارتين، مما بلغت فن المنمنمة قمة في الإبداع، وهذا ما سنبحث عنه في الفصل الثاني من هذا البحث.

الفصل الثاني، الرسم في المنمنمات الفارسية والعثمانية في القرن السادس عشر

١- تمهيد

٢- المنمنمة لغةً واصطلاحاً

٣- المبحث الأول، الرسم في المنمنمات الفارسية

٣-١- المحور الأول، دور الشاهات في تطور المنمنمة الفارسية

٣-١-١- فترة الشاه إسماعيل الأول (١٥٠١ - ١٥٢٣م)

٣-١-٢- فترة الشاه طهماسب (١٥٢٤ - ١٥٧٦م)

٣-١-٣- فترة الشاه عباس الأول، (١٥٨٨ - ١٦٢٩م)

٣-١-٤- المحور الثاني، أبرز سمات المنمنمة الفارسية

٤- المبحث الثاني، الرسم في المنمنمات العثمانية

٤-١- دور السلاطين في تطور المنمنمة العثمانية

٣-١-١- فترة السلطان محمد الفاتح (١٤٢٨ - ١٤٨١)

٣-١-٢- فترة السلطان بايزيد

٣-١-٣- فترة السلطان سليم الأول (١٥١٢-١٥٢٠م)

٣-١-٤- فترة السلطان سليمان القانوني (١٥٢٠-١٥٦٦م)

٥- سمات المنمنمة العثمانية

الفصل الثاني، الرسم في المنمنمات الفارسية والعثمانية في القرن السادس عشر

١-تمهيد:

بعد دراستنا للفصل الأول، والذي ضم الجذور التاريخية للمنمنمة الفارسية والعثمانية، والانتقال عبره من مرحلة تاريخية إلى أخرى، لاستقصاء بعضاً من الرسومات والتصاوير التي لعبت دورها في المنمنمة، ننتقل إلى الفصل الثاني من هذا البحث، والذي يتضمن مبحثين، **الأول، الرسم في المنمنمات الفارسية، والثاني، الرسم في المنمنمات العثمانية**، وسنسرد عبرهما أبرز المحطات التاريخية التي مرت بها المنمنمة الفارسية والعثمانية على حد سواء، وكذلك، سنتطرق إلى أبرز رعاتها من الشاهات والسلاطين، الذين حضنوا هذا الفن بشغف، واهتموا بالرسامين اهتماما استثنائياً، دون أن ننسى أهم الحواضر والمراكز التي احتوت على الكثير من الفنون والفنانين الأجانب، وما كان لهذا الأمر من تأثير على تطور المنمنمة منذ مطلع القرن السادس عشر وحتى أفوله. وأخيراً، سنستخلص أبرز السمات والمزايا والأساليب (المحلية والوافدة) للمنمنمات الفارسية والعثمانية في القرن المذكور بالذات، بمعنى، البحث عن المواضيع الدينية والدنيوية التي احتوتها المنمنمة الفارسية والعثمانية، ومحاصرة أساليبها (المؤثرة والمتأثرة)، وفهم وظائفها المتعددة. لتتبين في المحصلة أهمية المنمنمة ودورها في الحضارتين العظيمتين. فلقد عكست المنمنمة حياة شعوبها وثقافتها وعظمتها، وخلال هذا السرد التاريخي المتباين في رقعته الجغرافية والحضارية وأحداثه، ستتكشف أوجه الشبه والاختلاف بين المنمنمة الفارسية والعثمانية، تلك الأوجه التي كان لها أثراً وتأثيراً لهذا الشكل الفني ومضمونه، حتى خرج في جمال وكمال يبعثان على التأمل الروحي والتفكير الفني والاستفادة منها (قدر الإمكان) في اللوحة المعاصرة.

إن سُنَّة الفنون جميعها (والمنمنمة بشكل خاص)، أن يؤثر بعضها في بعض، وأن تتوارث وتتبادل الأساليب الفنية المختلفة. ولكن، من سنتها أيضاً، أن تصبح لديها خصائص وميزات، تجعلها – بعد حين – مستقلة بذاتها. وخلال بحثنا هذا في تاريخ المنمنمة الفارسية والعثمانية، وجدنا أن المنمنمة من الفنون العريقة التي اهتمت بها هاتان الحضارتان بشكل خاص ، وكان للفن الإسلامي أثر كبير فيها، حيث احتفظ هذا الفن بكثير من الأساليب والمؤثرات على مر تاريخها الطويل، كما وتطور في محيط ثقافي واجتماعي وفكري. فإذا ما قارنا بين المنمنمة الفارسية والعثمانية، وجدنا أنها ورغم الكثير من أوجه الشبه بينهما، إلا أنهما يختلفان في العديد من القضايا الفنية والتشكيلية، والموضوعات المتناولة.. الخ.

والجدير ذكره، أن من فضل العقيدة الإسلامية أن وجهت فنون الحضارات الأخرى شطرها، فلما دخل الإسلام ديار الإيرانيين ومثلهم العثمانيين، حافظ على مبدأه وخرج بفن جميل على أنقاض الأساليب الفنية التي كانت سائدة في تلك الأقاليم. والعكس هو الصحيح، فقد حافظت بعض الشعوب على تقاليدها الفنية بعد أن كستها بثوب الدين الجديد.

إذن، سنورد ما سبق ذكره – بالتفصيل والتحليل – في هذا الجزء من بحثنا من خلال المبحثين الرئيسيين التاليين:

المبحث الأول، الرسم في المنمنمات الفارسية، وفيه سنتحدث (كما ذكرنا) عن أبرز المحطات التاريخية التي مرت بها المنمنمة الفارسية ورعاتها، وسماتها ومزاياها، في ظل حضارة وثقافة متعددة الفروع وثابتة الأصول، وكذلك، عن وظيفتها ودورها الكبير في تجسيد تاريخ فارس وثقافتها، بالإضافة إلى أوجه الشبه والاختلاف مع المنمنمة العثمانية من حيث قيمتها الفنية والتعبيرية والأسلوبية.

المبحث الثاني، الرسم في المنمنمة العثمانية، وهو مبحث يتطرق أيضاً إلى أبرز المحطات التاريخية، والسمات والمزايا التي تفردت خلالها المنمنمة العثمانية عن سواها، في القرن السادس عشر، وخاصة مع نهاياته، أخذين بعين الاعتبار المؤثرات والأساليب التي كانت لها حصة في التأثير على بنيتها. بالإضافة إلى القواسم التي اشتركت مع المنمنمة الفارسية، من حيث الشكل والمواضيع والأسلوب.

والجدير بالذكر، إن هذه المقارنة لم تكن اعتباطية، فكلتا الحضارتين تنتميان إلى الإسلام بقوة، ولكن يجب أن نتذكر أيضاً، أن لكل منهما حضارة عريقة تمتد لقرون خلت، فما هي خصوصية المنمنمة الفارسية وما هي خصوصية المنمنمة العثمانية في دين واحد وتراث دنيوي مختلف كل الاختلاف؟ هذا ما ستحاول الصفحات التالية الإجابة عنه:

وقبل الدخول في المبحثين، لا بد من الإشارة إلى المنمنمة (لغةً واصطلاحاً):

٢- المنمنمة لغةً واصطلاحاً

المنمنمات في هذا البحث هي المنمنمات الفارسية والعثمانية التي تتباين فيها طرق الأداء والأساليب التي ظهرت حينها، ومن مزاياها النوعية الواضحة بين المدرستين من حيث الموضوعات والتعبير الفني، وقيمها الجمالية، واستندت المدرستين على نوعين من المنمنمات، هي، المخطوط والكتب التراثية، والأعمال المستقلة التي يمكن أن نسميها الرسومات المفردة.

لقد جاء مصطلح المنمنمة بحسب المعاجم " من نمنم، ونمنم الشيء: زخْرفه ورقّشه وزيّنه. فالشيءُ مُنَمْنَمٌ؛ أي: مزخرفٌ مرقَّشٌ. وثوبٌ مُنَمْنمٌ: موشىً. ونبْتٌ مُنَمْنمٌ: مُلتَفٌّ مُجْتَمِعٌ. النمنمة:

الزخرفة والرقش والوشي، وخطوط متقاربةٌ قِصار ". وهي " التصويرة الدقيقة ألتي نزين بعض صفحات المخطوط ".[٢]

والمنمنمة، " مصدرها نمنم، ونمنمه أي زخرفه ونقشه وزيَّنه، ونمنمت الريح الرمل أو الماء أي خطته وتركت عليه أثراً يشبه الكتابة. والمنمنمة هي فن التصوير الدقيق في صفحة أو بعض صفحة من كتاب مخطوط والمنمنمة وجمعها المنمنمات معناها التصاوير الدقيقة التي تزين صفحة أو صفحات أو بعض صفحة من كتاب مخطوط. ولقد عرف فن المنمنمات كفن إسلامي تقليدي ظهوره في عدة مدارس وعلى مراحل منها مدرسة الواسطي ومدارس إيران ومدرسة الهند والمغرب الإسلامي ".[٣]

وهي " عبارة عن صورة تشكيلية تصغيرية، أي مصغرة النسب والأحجام والأشكال لما يتناسب وحجم صفحة الكتاب الموجودة فيه، وكانت المنمنمات عبارة عن صور إيضاحية لمضمون المخطوطة أو الكتاب، مهمتها تمثيل الفكرة بشكل مصغر وبالألوان. وقد تطور فن المنمنمات الإسلامية في بلاطات الخلفاء والسلاطين والأمراء، مرافقاً لتطور العلوم والآداب والفنون، حيث كان فنان المنمنمات ينجز ويصور أفكار ومفاهيم صاحب الكتاب أو المخطوطة، وكلاهما – أي الكاتب والفنان – يخضعان كلياً للبلاط ".[٤]

ونذكر، خلال الفصل الأول قد تحدثنا عن منمنمات ماني التي شهدت تطوراً خلال ربطها بدعوته التي تجمع بين المذاهب والفلسفات والأديان. وفي هذا السياق يعتقد بأن مصدر كلمة

---

[١] – محمد أبو حرب، المعجم المدرسي، تدقيق، ندوة النوري، الطبعة الثانية، ٢٠٠٧، وزارة التربية، سورية، ص ١–٨١.

[٢] – أحمد شوقي بنبين، ومصطفى طوبي، معجم مصطلحات المخطوط العربي، الخزانة الحسينية، الرباط، طبعة ٣، ٢٠٠٥

[٣] – إيمان عفان، دلالة الصورة الفنية (دراسة تحليلية سيمولوجيا لمنمنمات محمد راسم)، مرجع سابق، ص ٣١.

[٤] – زينات بيطار، فن المنمنمات الإسلامية وتجربة محمد راسم الجزائري، ضمن، التعبير بالألوان، سلسلة كتاب العربي، وزارة الإعلام، الكويت، العدد ٣٩، ٢٠٠٠، ص ٨٥.

"منمنمة" العربي كان (مشتقا من اسم " ماني " نفسه بما عرف عنه من إرفاقه للرسوم في ثنايا النصوص التي تضمنها كتابه الروحي " ماني نامه " ويعني بالفارسة " كتاب ماني ". وقبل الفتح الإسلامي أصبحت بصيغة " منمنمة "، التي وردت إلى العربية من ضمن ما ورثته من الآرامية. ولهذا السبب لا يتوفر للكلمة سند ومصدر من صلب اللغة، ولكن معناها في اللغة واللهجات الدارجة يعني الشيء الدقيق المزوق، ذو الملامح المصغرة، والذي أخذت عنه الترجمة اللاتينية " Miniatur ")[١].

" وبالرغم من أن المسلمين كانوا قد عرفوا الرسم على الورق منذ القرن الثاني الهجري فإن ما وصلنا من تلك الرسوم لا يعود بتاريخها لأكثر من أوائل العصر العباسي وربما أواخر العصر الأموي. والمنمنمات نوع من التعبيرية في الرسم اقترنت بالفنون التصويرية التي طرقت عدة مواضيع أدبية وعلمية، يعود الفضل فيها إلى عكس صورة المجتمعات الإسلامية، بما يوحي بالكثير من القراءات ومن ضمنها طرز العمارة والمعالجات الفنية السائدة ".[٢]

وتربط فلسفة المنمنمة في الإسلام بين العالم المادي وبين العالم الروحي، أي بين الشكل والمحتوى، ربطاً محكماً ينزع إلى الكمال ويجعل منها نمطاً فريداً شديد الخصوصية، تقربه من أن يكون نوعاً من ممارسة طقس ديني، وقد ارتبط هذا النوع من التصوير بتطور فن المصاحف من حيث الكتابة والخطية، والزخرفة، والتذهيب، ثم انتقل إلى المخطوطات التاريخية والأدبية والملاحم... الخ. فمصطلح " المنمنمة " تتصف بدلالات عقائدية وتاريخية وجمالية، فهي إنتاج فني صغير الأبعاد، ويتميز بدقة في الرسم والتلوين، إن المنمنمات التي تزخر بها الفنون الإسلامية لها مداخلها ومخارجها وأنماط تدليلها، إن في كل منها نصاً، وككل النصوص التي

---

[١] – بتصرف، قصي طارق، فنون التصوير الإسلامي،، www.maqalaty.com

[٢]– بتصرف، المرجع نفسه.

تتحدد باعتبارها تنظيماً خاصاً لوحدات دلالية متجلية من خلال الرموز والإشارات والعلامات في أوضاعها المتنوعة والتفاعل بين هذه العناصر، وأشكال حضورها في الفضاء والزمان يحدد العوالم الدلالية التي تكتنزها المنمنمة. ومن هذه الرؤية لا يمكن للمنمنمة أن تتحول إلى نص إلا من خلال عملية انتقاء مزدوجة هي انتقاء الرموز والعلامات والإشارات التي يجب أن تظهر وانتقاء العناصر التي يجب أن تختفي.

وهي من حيث تكوينها الجمالي والاجتماعي والنفسي " صورة دقيقة تعكس قضايا تلك العصور، ولكنها بالنتيجة هي محصلة فكرية وجمالية لتقاليد وقيم وسلوكيات، وفي سياقها التاريخي والجمالي ليست مجرد عملية فنية وجمالية وإنما تحديد لأنماط البيئة المتعددة التي يعيشها الإنسان في جوانبها الاجتماعية والاقتصادية والثقافية تجتمع في قاعدة مثالية للفعل الإنساني، ولهذا فإن عملية إدراك دلالاتها لا يمكن إلا ضمن نسق كلي لا يتجزأ وفق سياق يمنح العنصر المحدد داخل فضائها المغلق، دلالة تنأى به عن أصله لتحيله إلى فضاء تطور الفكر الإنساني أنتروبولوجياً، أي أن تنظيم الدال أو الدوال ضمن الأشكال الأيقونية في المنمنمة ونمط توزيع الوحدات المكونة لها هما المتحكمان في عملية إنتاج المعنى وتحديد طبيعته. يتميز التصوير الإسلامي، الذي عرف باسم "المنمنمات" بخصائص مميزة، تشمل الجوانب التقنية والأسلوبية والوظيفية، التي يطمح إليها هذا التصوير، وينطلق هذا كلّه من فلسفة، تتناول الإنسان والكون والدين في إطار **عرفاني*** "[١].

---

[١]- بتصرف، سماء يحيى، التأثير والتأثر ما بين الفنون الإسلامية والبوذية عبر طريق الحرير، www.samaayhia-art.blogspot.com

* العرفان، في الفرنسية Gnose، وفي الانكليزية Gnosis، وفي اليونانية Gnosie، وهو العلم بأسرار الحقائق الدينية، وهو أرقى من العلم الذي يحصل لعامة المؤمنين، أو لأهل الظاهر من رجال الدين. والعرفاني Gnostigue هو الذي لا يقنع بظاهر الحقيقة الدينية بل يغوص على باطنها لمعرفة أسرارها. (جميل صليبا، المعجم الفلسفي، الجزء الثاني، دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢، ص ٧٢)

وسواء في فترة المدارس الفارسية أو العثمانية، نجد أن كتابة المصاحف **وتزويقها*** كانت من أحد الأسباب الموضوعية التي أدت إلى تطور فن المنمنمات. فقد أقبل المصورون والخطاطون وبدعم من الملوك والسلاطين في كتابة المصاحف وزخرفتها، وتدوين التاريخ والقصص وإلحاقها برسوم توضيحية. إذن، لا يمكن بالنتيجة عزل أصول رسم المنمنمات عن سياق صناعة الكتاب، بدءا من قياس الصفحات وخياطتها ولصقها بالصمغ، ثم تحديد الأسطر والهوامش وحدود رسم المنمنمة وتخطيط العناوين، والتلوين بالألوان المائية والأحبار، ثم التذهيب، والزخرفة بالتحليات سواء الهندسية منها أم النباتية.

إن دراسة رسم المنمنمات الفارسية والعثمانية، تذكرنا بما وردناه سابقا في أن المنمنمات ظهرت خلال جهود الخطاطين والمزخرفين لتحسين المصاحف، ومن ثم للتعبير بالرسم عن المخطوطات التراثية، وكانت معروفة في محترفات ومدارس كثيرة، " منها مدرسة الواسطي في بغداد ومدارس إيران، وآسيا الوسطى " بخارى وسمرقند " ومدرسة الهند والمغرب العربي "[1].... الخ.

ومن سمات المنمنمة أنها اختلفت باختلاف الأمم والبلدان وثقافاتها والجغرافيات المتشكلة بفعل الثقافة، وبسبب تلك الاختلافات والهويات المتعددة، زخر التصوير الفارسي والعثماني بمدارس متنوعة وأساليب شتى، لكن هذا الاختلاف جعل من هذا الفن ثابتا في أصله ومتحولاً في خصائصه وأساليبه.

---

* التزويق، الزخرفة التي تبرز المشاهد في علاقة مباشرة مع النص. (أحمد شوقي بنبين، مرجع سابق، ص ٨٤).

[1] – زينات بيطار، فن المنمنمات الإسلامية وتجربة محمد راسم الجزائري، مرجع سابق، ص ٨٥.

٣- المبحث الأول، الرسم في المنمنمات الفارسية:

ونحن نتحدث عن الرسم الإيراني، فإنه من البديهي " أن نتذكر المنمنمات الجميلة في الفترة الصفوية مطلع القرن السادس عشر. وتعتبر هذه الفترة من أزهى عصور هذه الصور، حيث حكم الأسرة الصفوية في القرن السادس عشر، وإليها ترجع التطور السريع في شكل المنمنمة ومحتواها. فقد كانت الدولة الصفوية أول دولة إيرانية وطنية منذ العصر الساساني، فطبيعي أنها فكرت في أن تعيد لإيران مجدها الفني القديم وبدأت برجال الفن، فكان لهم نصيب وافر من التشجيع والعناية. وكانت مخطوطات العصر الصفوي فيها عدد كبير محلى بالصور التي يمثل أكثرها أبهة هذا العصر، وحياة البلاط والأمراء فيه، وما يتبع ذلك من حدائق غناء، وعمائر ضخمة جميلة، وملابس فاخرة، ومجالس طرب وشراب، كل ذلك في رسم دقيق وألوان زاهية في هدوء ومتنوعة في انسجام، يتوج ذلك مهارة في تأليف الصورة وتوزيع الأشخاص فيها، ومراعاة النسب بين أجزائها المختلفة "[١]، كما في الأشكال (٢٧ و٢٨ و٢٩ و٣٠).

ومما هو واضح بالنسبة للمهتمين بالفنون الإيرانية، أنَّ جُلَّ الأساليب الفنية القديمة قد اصطبغت بصبغة واحدة إثر قيام الدولة الصفوية التي كان لها " أثر كبير في توحيد الأساليب الفنية بعد أن حققت هذه الدولة الوحدة السياسية في البلاد الإيرانية "[٢]. ويمكن أن يكون لهذا الموقف مبرراته، ولذلك اعتبروا المنمنمة الفارسية استمراراً لتراثهم الغني والثري الذي يحتوي على الفلسفة والدين والأدب، وبالتالي ربطوها بتلك الثقافة التي تخصهم دون سواهم. وتختلف عن الثقافات المجاورة لهم.

[١] – بتصرف، زكي محمد حسن، التصوير وأعلام المصورين في الإسلام، مؤسسة هنداوي للثقافة والتعليم، ٢٠١٣، ص ٣١.

[٢] – المرجع نفسه، ص ٣٢.

من هنا، سنقوم بدراسة هذا المبحث مستندين إلى محورين، هما:

١-٣- دور الشاهات في تطور المنمنمة الفارسية:

يشمل هذا المحور على عرض تاريخي يخص فن التصوير الفارسي في فترة محدودة، منذ بدايات القرن السادس عشر وحتى نهاياته، وتضم فترات ثلاثة رئيسية لعبت فيها الشاهات والأمراء والحكام دوراً رئيسياً في تطور المنمنمة، حتى أن بعضهم كانوا مصورين، ويضم أيضاً، مجموعة من التصاوير المعروفة، ومراكز وحواضر ومدارس كان لها تأثيراً جلياً على المنمنمة، وهذه الفترات، هي، فترة **الشاه إسماعيل الأول** (١٥٠١-١٥٢٣م)، **والشاه طهماسب (١٥٢٤-١٥٧٦م)**، وأخيراً، **الشاه عباس رضا (١٥٨٨-١٦٢٩م)**. فمنذ عهد الشاه إسماعيل الأول، وحتى حكم الشاه عباس التي كانت امتداداً لنهضة فنية في عهد التيموريين، فقد انصهرت الأساليب التصويرية القديمة منها والوافدة وخرجت أساليب محلية جديدة وقوية، مستمدة من التراث والثقافة الفارسية في هذا العصر وقد أبدع فنانوه في تصوير المنمنمات أيما إبداع.

١-١-٣- فترة الشاه إسماعيل الأول (١٥٠١ - ١٥٢٣م):

كما هو معرف ، تكمن أهمية الشاه إسماعيل الأول في أنه وضع أسس دولة ارتكزت على قواعد سياسية واقتصادية وإدارية متينة عمَّرت أكثر من مائتي عام، وأوصل حدود إيران إلى ما كانت عليه أيام الساسانيين، فشملت بالإضافة إلى إيران: العراق، خوزستان، كرمان، خراسان، وقسما من بلاد ما وراء النهر، وضمت في وقت من الأوقات ديار بكر ومرو وبلخ وقندهار... وصبغت حضارة إيران بصبغة خاصة لا تزال أثارها إلى يومنا هذا .[١]

[١] - محمد سهيل طقّوش، تاريخ الدولة الصفوية في إيران (١٥٠١-١٧٣٦م)، دار الفائس، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩، ص ٨٦.

وكان الشاه ينظم الشعر باللغات التركية والفارسية والعربية، وتمثلت أشعاره باللغة التركية أهم آثاره الشعرية، وهو يتخلص في شعره بـ " خطائي ".[1]

وشكَّل عصره انعطافة مهمة في تاريخ إيران بما اشتمل عليه من أحداث. فقد حقق وحدة إيران الوطنية والسياسية، وفرض نفسه كشخصية مهمة في الخارج.. . ونجح في توظيف الشعور[2] الوطني لدى الإيرانيين من واقع بعث القومية، على الرغم من أنه كان تركياً وفضل التعامل مع القزلباش التركمان على الإيرانيين، واتخذ اللغة التركية لغة رسمية في دوائره، ونظم الشعر في أغلبه بهذه اللغة ، ومعه (كما ذكرنا) صبّغت البلاد بصبغة دينية خاصة بقيت سائدة حتى اليوم، وأخذت هذه الصبغة طابعاً قومياً حقق وحدة البلاد.

(وفي عام ١٥٠٠م زحف إسماعيل الصفوي بجيشه نحو شيروان وتقابل مع شيروان شاه فرخ يسار الذي في هذه المعركة وانتهت بمقتله، وفي منتصف عام ١٥٠١م تقدم إسماعيل الصفوي بجيشه لمقابلة " الواند بن يوسف بن أوزون حسن " سلطان الشاه البيضاء (الآق قويونلو) في " شرور " بسهل نهر الآراس وانتهت المعركة بهزيمة وفرار " الواند " من وجه إسماعيل الصفوي الذي فتح له هذا الانتصار الطريق إلى عاصمة التركمان " تبريز " فاستولى عليها وأعلن نفسه شاه إيران ليبدأ العصر الصفوي. ولقد اتخذ من " تبريز " عاصمة لملكهم).

(واستطاع بعد ذلك أن يستولي على غرب إيران في سنة ١٥٠٩م، كما زحف شرقاً عبر إيران يقود حملة ضد الشيبانيين الأوزبك الذين تمركزوا في شرقي إيران وبخاصة ثم استولوا على

---

[1] – بتصرف، محمد سهيل طقّوش، مرجع سابق، ص ٨٦–٨٧.

[2] – المرجع نفسه، ص ٨٧.

[3] – المرجع نفسه، ص ٨٦.

[4] – بتصرف، أبو الحمد محمود الفرغلي، الفنون الزخرفية والإسلامية في عصر الصفويين بإيران، مكتبة مدبولي، الطبعة الأولى، ١٩٩٠، ص ٣٤.

هراة من التيموريين، وفي عام ١٥١٠م هزم الشيبانيين في معركة " مرو ". وأصبحت الدولة الصفوية تمتد من نهر جيحون حتى الخليج الفارسي ومن أفغانستان حتى نهر الفرات. ومن ناحية أخرى كانت هذه الدولة تقوم على عنصرين هما الأتراك والإيرانيين، وكلاهما يختلف عن الآخر ليس فقط في اللغة والتقاليد وإنما في الأصل والثقافة وكان العنصر التركي يتكون في الغالب من رجال القبائل التركمانية ومعظمهم من المحاربين " القزلباشية " [١]).

وخلال هذه الفترة، " ولدت المدرسة الإيرانية وبتأثير من **المدرسة العباسية*** التي ظهرت أعمالها في تصوير مناظر الكتب ومشاهد ما تقص من الأحداث، وظهرت المدرسة الإيرانية في بلدة هراة، وهي في أصلها مدرسة خطوط أي مدرسة خطاطين تطورت مع الزمن شيئاً فشيئاً. ومن المعروف أنه ظهرت في إيران وشمال الهند مدرسة خطاطين ممتازين أيام دولة المغول تسمى مدرسة الخطاطين التيمورية [٢] ".

وفي عهد هذا الشاه ظهر رسام المنمنمات الكبير كمال الدين بهزاد، " وكان في رعاية السلطان حسين بيقرا أحد أحفاد تيمور لنك، ولم يترك مدينة هراة إلا بعد أن استولى الشاه إسماعيل عليها، فانتقل معه إلى تبريز، وحظي باهتمام لم يبلغ أحد من الرسامين – قبله وبعده – تبدو في أسلوبه ملامح مغولية، وكذلك تصويره للأشجار والزهور والبساتين يسير وفق التقاليد الصينية، وهو أول من استبعد الخطوط والكتابات من التصاوير ورسم اللوحات القائمة بذاتها "، كما في الشكل رقم (٣١). سنأتي على ذكر سيرة حياته وأعماله وأسلوبه في حينه، لكن من المهم

---

[١] – بتصرف، أبو الحمد محمود الفرغلي، مرجع سابق، ص ٣٤-٣٥.

* خلّفت منمنمات " الفترة العباسية " تأثيرات الإيقونة المسيحية المحلية السريانية واليعقوبية والنسطورية وغيرها، تظهر في تشكيلات الأهلة حول الرؤوس وحركة الأيدي أحياناً وفي التكوين العام أحياناً أخرى. تتناسخ الأشكال النصبية الجبهوية من حساسية التراث البصري السابق على الديانات التوحيدية الحضارات السورية الرافدية الساسانية الخ. (يراجع، أسعد عرابي، فنون وصناعة رسم المخطوطات الإسلامية . أصول تقاليد المنمنمات ... وألوان طرزها المندثرة، www.alhayat.com).

[٢] – بتصرف، حسين مؤنس، عالم الإسلام، الزهراء للإعلام العربي، القاهرة، ١٩٧٣، ص ٣٢٥.

[٣] – بتصرف، حسين مؤنس، المرجع السابق، ص ٣٢٥.

أن نشير إلى أن تحسين الخط وتجويده ارتبطا بالمصاحف في بداية التفكير، وبدأ الاهتمام واضحا للمطابقة بين النص المكتوب والمرئي، ثم تطور الحال بإضافة الزخارف بما تليق بالمصاحف، إلى أن ظهرت ما تسمى بالمنمنمة التي كانت تسمى التزويقة، لذلك، فأن مسألة استبعاد " بهزاد " الخط من المنمنمة تعتبر بحق نقلة نوعية نحو البحث عن الشكل الذي يشرح نفسه بنفسه دون الاستعانة بنص مكتوب.

٢-١-٣- فترة الشاه طهماسب أول (١٥٢٤ - ١٥٧٦م):

" حكم الشاه طهماسب الأول مدة أطول من أي حاكم صفوي، وحافظ على مكتسبات الدولة من الضياع. وكان فترته فترة غنية في الإنتاج الفني، ولكننا نشاهد في الجزء الأخير منها تقليداً للسلف وجموداً ينذران بالاضمحلال الذي سار إليه الفن في العصر الصفوي الثاني ... ".[١]

ازدهر في عهده فن التصوير وفنون الكتاب وغزر إنتاج المخطوطات المزوقة بالصور هذا إلى جانب ازدهار الفنون الأخرى، كما (ينسب إليه بعض المنتوجات التي رسمها ثم كتبها باللغة الفارسية لغة الأدب في عهده. ومعروف عنه أنه كان مصوراً، يقوم بتصوير المنمنمات، " فقد تلقى دروساً في التصوير على يد المصور سلطان محمد وأنه كان مولعاً في شبابه بالتصوير حتى أنه أفرد له وقت فراغه كله...).[٢]

"وكانت تربط طهماسب بالفنانين علاقات حميمة، ولعل أقربهم إليه المصور (أقاميرك) الذي ظل يعمل في بلاطه حتى عام (١٥٥٠م) وكان أقاميرك تلميذاً لبهزاد وتأثر بإسلوبه لحدٍ كبير،

---

[١] – زكي محمد حسن، التصوير وأعلام المصورين في الإسلام، مرجع سابق، ٢٠١٣، ص ٣٤.

[٢] – بتصرف، ثروت عكاشة، التصوير الفارسي والتركي، مرجع سابق، ص ٢٢٢.

ويبدو ذلك واضحاً في تصاويره في مخطوط خمسة نظامي المؤرخ في تبريز (١٥٣٩-١٥٤٣م) والمحفوظ في المتحف البريطاني بلندن ".[١]

وتعد منمنمات مخطوطة " شاهنامة طهماسب من أهم المنمنمات التي أُنجزت خلال مدة حكمه، فقد حوت شاهنامة طهماسب.. على مائتي وثماني وخمسين منمنمة. تمثل تطور فن التصوير الصفوي من عشرينات القرن السادس عشر حتى خمسيناته ".[٢] ومن الأمثلة على تلك المنمنمات، الشكل رقم (٣٢ و٣٣).

وهكذا كانت فترة النصف الأول من القرن السادس عشر الميلادي تُعتبر من أفضل الفترات التي ازدهر وتطور فيها فن المنمنمات، بالأخص أن الشاه نفسه كان **مصوراً*** للمنمنمات.

٣-١-٣- فترة الشاه عباس الأول، (١٥٨٨ - ١٦٢٩م):

" كان الشاه عباس الأول حاكماً، عاقلاً، ذا همة سياسية وكياسة، مدبراً، تمكن من إنجاز أعمال عظيمة، وخلف اسماً عظيماً في سماء السياسة والإدارة والقوة العسكرية، ولا تعتمد شهرة الشاه على مقدرته العسكرية فقط، بل إنها قامت أيضاً على عبقريته الفذة في مجال الإدارة والحكومة. ويتفق المؤرخون على أن المملكة الصفوية وصلت في عهده، إلى درجة التكامل العمراني والقوة العسكرية والمهابة السياسية. ولقد تحقق في عهد الشاه الاستقلال السياسي لإيران، وعادت وحدتها الوطنية بعد سقوط الدولة الساسانية. وسلت إيران طريقاً جديداً بفضل رجاحة عقله وحسن تدبيره من الناحيتين الداخلية والخارجية، وحقق لدولته الرفعة والقدرة والشهرة في ربوع

---

[1] – Welch,(S.C),Wonders of the age.Masterpieces of early Safavid painting ,1501–1576.U.S.A.1979.P1.57 .

[٢] – ثروت عكاشة، التصوير الفارسي والتركي، مرجع سابق، ص ٢٥٤.

* كما ذكرنا، فإن الشاه طهماسب قد تلقى دروساً في الرسم على يد المصور سلطان محمد، لكن ثمة دراسات تشير إلى أن بهزاد قد علم الشاه فن التصوير (المرجع نفسه، ص ١٦٦).

العالم، ولا شك بأن ذلك لم يكن ليتحقق لولا استعداده الذاتي ونبوغه وحسن سياسته وسعة علمه ومكره وشجاعته ".[1] "كما اهتم بإقامة علاقات تجارية مع دول أوربا وآسيا واستقدم التجار الأجانب وسمح لهم بفتح المحال التجارية وبيع بضائعهم ."[2]

وكان من أهم انجازاته نقل العاصمة إلى أصفهان، حيث " اتخذ إسماعيل الأول مدينة تبريز عاصمة له، ولكن قربها من مناطق الحدود مع الدولة العثمانية جعلها عرضة لهجمات العثمانيين الذين دخلوها أكثر من مرة، واضطر الشاه إلى الفرار منها إلى عمق الأراضي الإيرانية، لذلك اختار الشاه طهماسب الأول مدينة قزوين، الموغلة في الداخل الإيراني، عاصمة له بدلاً من تبريز، وظلت كذلك طيلة حكم الشاه إسماعيل الثاني والشاه محمد خدابندة والسنوات العشر الأولى من حكم الشاه عباس الأول والتي تغطي المدة الزمنية من عام _ ٩٦٦هـ / ١٥٨٨م) إلى عام (١٠٠٦هـ / ١٥٩٨م). وقد شعر هذا الشاه بأن منطقة قزوين ضيقة لا تستوعب التزايد المتنامي لحاشيته وجيوشه، كما أن مصادر مياهها قليلة ما جعل أعمال الزراعة ومحاصيلها لا تكفي سكانها، لذلك راح يبحث عن مدينة مناسبة لاختيارها عاصمة له، فوقع اختياره على مدينة أصفهان ".[3]

(و اهتم الشاه عباس الأول بعمارة عاصمته الجديدة وتزيينها، فشيد فيها العديد من المباني الضخمة والميادين والحدائق العامة، فبلغت من الرقي الفني والتقدم العمراني حداً لم تبلغه أي مدينة إيرانية أخرى حتى ضُرب بها المثل وقيل : " أصفهان نصف جيهان "، أي أصفهان نصف العالم.. . وقد وصفها الأب بولو سِيمون الإيطالي الكرملي مؤسس دير الكرمليين في

---

[1] – بتصرف، محمد سهيل طقّوش، تاريخ الدولة الصفوية في إيران، مرجع سابق، ص ٢٠٩-٢١٠.

[2] –د.محمد السعيد عبد المؤمن ، الظواهر الأدبية في العصر الصفوي ،مصر ،١٩٧٨،ص٣٧-٣٨

[3] – محمد سهيل طقّوش، مرجع سابق، ص ١٥١٠١٥٢.

[4] – المرجع نفسه، ص ١٥٢.

أصفهان سنة ١٦٠٨م بقوله: كان الملك أي الشاه عباس الأول يرى إنه مما يزيد بهاء بلاطه أن يبدو الأجانب فيه وهم بثياب أوطانهم فكان كلما كثر تنوع هذه الثياب كثر قوله أن بلاطه وبلاده كليهما موضع التبجيل في الداخل والخارج)[١].

" وقد أتت سياسته العمرانية والاقتصادية بثمارها وتكفي الإشارة على سبيل المثال لا الحصر إلى النجاح الذي أصابته إيران في مجال صناعة الخزف حيث استقدم الشاه العشرات من صُناع الخزف الصينيين لتعليم الإيرانيين هذه الصنعة التي برعوا فيها، ومثلت صناعة السجاد وجهاً آخر لتطور الصناعة الإيرانية وأنشأ الشاه مكتباً خاصاً يتولى إدخال الخيوط الذهبية والفضية والحريرية في صناع السجاد حتى غدت إيران بلداً متميزاً في هذه الصناعة ومن الصناعات الأخرى التي روجها صناعة الزجاج والأواني الفخارية حيث استدعى العمال المهرة في هذه الصناعة من البلدان المختلفة وإيران نفسها وأقام مصنعاً لإنتاجه في شيراز "[٢].

وأكثر من هذا، فقد (أسس الشاه عباس الأول في أصفهان مدرسة للرسم، وكان مطلوباً من الفنانين أن ينسخوا أشهر المنمنمات، حيث يغلب جمال التصميم ودقة الرسم على الموضوعات والأشخاص قبل أن تتحول عن التقليد الإسلامي بفعل التأثير الغربي إلى واقع رسم المنمنمات التي يبرز فيها الإنسان على أنه الفكرة الرئيسية، والمعروف أن رسوم الأشخاص كانت مستبعدة في أول الأمر ثم أبيحت على أنها شيء ثانوي عارض، في المراحل المتأخرة ربما بنمو النزعة الفردية نتيجة للثروة، مثل " مدرب الباز " و" شاعر يجلس في الحديقة " وتكشف هذه الرسوم كل التفاصيل عن الرشاقة الإيرانية المتميزة..... وبرز التخصص في زخرفة القرآن الكريم وفي

---

[١] – حسن كريم الجاف، موسوعة تاريخ إيران السياسي، الجزء الثالث، الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨، ص ٤٨.

[٢] – حسن كريم الجاف، الجزء الثالث، المرجع السابق، ص ٤٨.

تذهيب الآثار الأدبية القديمة، مثل الشاهنامة للفردوسي أو كلستان لسعدي الذي ذهَّبها حسن البغدادي بماء الذهب، وتفوق رضا العباسي في هذه المرحلة [1]).

تميزت الآثار الفنية في المدرسة الصفوية الثانية، أي في عصر الشاه عباس وخلفائه (١٥٨٧-١٦٢٦)، " بتنوعها، إذ كان انتقال العاصمة إلى أصفهان وقربها من المحيط، عاملين في نمو علاقات إيران مع الهند والبلاد الغربية، فوفدت البعثات والسفارات، وأقبل السائحون والتجار إلى إيران [2]". وقد جاء في وصف القزويني لأصفهان في هذه الفترة "أن لصناعها يد باسطة في تدقيق الصناعات لا ترى خطوطاً كخطوط أهل أصفهان ولا تزويقاً كتزويقهم ، وهكذا صناعهم في كل فن فاقوا جميع الصناع" [3]"

" والواقع أنه وبانتقال العاصمة من قزوين – التي خلفت تبريز لفترة ما – إلى أصفهان في العام ١٥٢٨م اكتمل تطور الأسلوب الصفوي الحقيقي تماماً في الفنون. والرسوم المصغرة " المنمنمات " المنجزة في أصفهان، بعد انتقال العاصمة إليها، اتخذت سمة جديدة كلياً، إذ أخذت الرسوم الشخوصية " البورتريت " والهيئات المنفردة (الشكل رقم ٣٤) للسيدات والأولاد والعشاق أو الدراويش تنتشر أكثر من المناظر، وصارت الرسومات التخطيطية (الشكل رقم ٣٥) أكثر شيوعاً من الرسوم المألوفة [4]". ويظهر الأثر العظيم للمُنمنمة في هذه الفترة، بكتاب الملوك الضخم، وهو مخطوط ضم على ٢٥٦ منمنمة، قدمها الشاه طهماسب إلى السلطان سليم الثاني العثماني (حكم ما بين ١٥٦٦-١٥٧٤)، ويعتقد أن انجازه استغرق عشرة أعوام، وهو من

---

[1] – محمد سهيل طقّوش، مرجع سابق، ص ١٤٣-١٤٤.

[2] – زكي محمد حسن، التصوير وأعلام المصورين في الإسلام ، المرجع السابق، ص ٣٥،

[3] – القزويني (أبو عبدالله زكريا بن محمد بن محمود القاضي) آثار البلاد وأخبار العباد ،طبعة بيروت ،١٣٨٠-١٩٦٠،ص٢٩٦-٢٩٧

[4] – دايفيد تالبوت رايس، الفن الإسلامي، ترجمة، فخري خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢، ص ٢١٣و ٢٢٣.

التحف النفيسة في ذلك العصر، وقد قام بتصوير منمنماته عدد من الرسامين، منهم: سلطان محمد، ومير مصور، ومير سيد علي، وغيرهم، ومن أحسن منمنماته بلاط غيوميرت، أو ملك على الأرض، أخضر وسط صخور غنية الألوان تشيع الحياة فيها... الخ، ".[1]

" وتدهور هذا النوع من الفن بعد وفاة الشاه عباس الأول بفعل انحطاط الدولة الصفوية، إذ أن حساسية الفن وصفاء الرسم أو دقته انتهيا إلى إفراط مخنث ، لكن هذا الفن الإيراني أثر بدوره في رسم المنمنمات في الدولة في الهند، وفي عمارتهم، ولم يكن تاج محل إلا فصلاً جديداً في فن أصفهان ".[2]

وبقي الخط فناً رئيسياً في إيران الصفوية، وحظي مير عماد بعناية فائقة من جانب الشاه عباس الأول بفضل نسخه الدقيق للمخطوطات القديمة، وكانت الكتب في ذلك الوقت موضع إعزاز وحب بفضل محتوياتها وتجليها الفني الذهبي .[3]

الخلاصة، إن ما أنجزه الشاه عباس الأول في أصفهان، وبخاصة من إنشاءات معمارية ملفتة، وتجميل وتزيين المدينة، وإنشاء مدرسة للتصوير ورسم للمنمنمات، ما يبرر وصفها بأنها نصف العالم.

---

[1] – بتصرف، أوليغ جرابار، المنمنمات، مدخل إلى فن التصوير الفارسي، ترجمة، عبد الإله الملاح، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٧، ص ١٣٠–١٣١.

[2] – بتصرف، محمد سهيل طقّوش، موسوعة تاريخ إيران السياسي، الجزء الثالث، المرجع السابق، ص ١٤٤

[3] – بتصرف، المرجع نفسه، ص ١٤٤.

٢-٣- أبرز سمات المنمنمة الفارسية:

مما لا شك فيه أن لفن المنمنمات – خلال الفترة الصفوية – سمات تميزها عن فن المنمنمات التي تنتمي إلى الفترات السابقة، كما وتميزها عن منمنمات دول وحضارات كانت مجاورة لها.

لكن، بداية، لا بد من الإشارة إلى مسألة وهي " حين يلتفت المرء إلى مسألة العلاقات بين فن التصوير الفارسي والغرب المسيحي تغدو الأمور مختلفة تماماً فلا ريب أن انتقالاً للرسوم قد تم في مطلع القرن الرابع عشر، وكان لهذا الانتقال الأثر البالغ على التصوير الفارسي في القرن الخامس عشر والسادس عشر، وخاصة في كتاب **رشيد الدين** " جامع التواريخ " ثم في النصف الثاني من القرن السابع عشر. وبين هذين التاريخين، نلاحظ أموراً تستحق التفكير. ومن ذلك مثلاً الشبه بين تفاصيل معينة في مخطوطة ديموت " كتاب الملوك " التي تعود إلى عام ١٣٣٦ وفن التصوير **الإيطالي البلقاني*** في الفترة ذاتها . وكذلك، نصادف الأمر ذاته بالتفاصيل الدقيقة واللون الباهر في مخطوط الساعات الغنية لدوق بيري والمخطوطات العظيمة التي حوت أشعار نظامي في نهاية القرن الخامس عشر وبداية السادس عشر، ولا يرجح أن يكون لأي من العالمين تأثير على الآخر، ولكن يمكن أن نرى توازياً في بنى أرستقراطية إقطاعية تحاول أن تجد في سمو فن خاص بها واستغلاله في كسب الصيت أو تحقيق المتعة، طريقاً لإثبات ذاتها وإكساب سلطانها شرعية – ولو أمام نفسها وحسب ".[٢]

---

* من المحتمل أن تكون الرسوم المتأخرة لقصص الأنبياء (مثلاً) قد تأثرت بالصور لتي تدور حول هذه القصص المستمدة من مختلف الفنون المسيحية. فهناك نماذج من أعمال تعود إلى بلدان حوض البحر الأبيض المتوسط في فن التصوير لمصورين فرس، مثل الكأس الروماني الشهير في متحف نابولي، والمعروف باسم " طاسة فارنيسه ". (أوليغ جرابار، مرجع سابق، ص ٢٢١).

[١] – بتصرف، المرجع نفسه، ص ٢٢١.

[٢] – المرجع نفسه، ص ٢٢٣.

ويتميز التصوير الفارسي بسمات خاصة أبرزها:

١-٢-٣- غلبت على المنمنمات الفارسية موضوعات شاعرية مستوحاة من أدبها القديم.

٢-٢-٣- تميزت المنمنمة بكونها فن دنيوي – مع بعض الاستثناءات – ارتبطت بحياة الشاهات والحكام، ورسم الملاحم والبطولات من خلال المصادر الأدبية، فهم كانوا يقومون على رعاية الفنون والفنانين. وسنوضح هذه السمة خلال دراستنا للموضوعات التي تناولها الرسامون في المنمنمة.

٣-٢-٣- " أن هذا النوع من الفنون هو في غالبيته فن شخصي كان الهدف منه إرضاء ذوق الحاكم، ولم يكن القصد منه (فن المنمنمة) أن يؤثر في جمهور. ولهذه السمة إسهام في ترقيته، إلا أن أهميته الثقافية ربما تضاءلت لهذا السبب، من حيث أن مناصري هذا الفن كانوا نخبة، وفي الأغلب نخبة من سلالات حاكمة من المحاربين ."[١]

٤-٢-٣- التحول الذي طرأ على دور المنمنمة ، وظهور ما يسمى بالرسوم المفردة*، (الأشكال (٣٦ و٣٧ و٣٨)، وهذا راجع إلى تحول دور المصور في الحضارة الإيرانية، وهذه الرسومات لا صلة لها بأي نص معين، من ناحية، كما نرى من ناحية أخرى، المصورون يغدون فنانين بحق مستقلين عن المحترفات الأميرية وتصبح حياتهم حكايات تروى على أنها وقائع يظن بأنهم يحملونهم. ومن المثير للاهتمام على وجه الخصوص أن نجد العديد من هؤلاء المصورون يمضون بعض السنين في صحبة الشعراء والرياضيين ومعاقري الخمر والأشقياء وسواهم من أهل

---

[١] – بتصرف، أوليغ جرابار، المرجع نفسه، ص ١٤٩.

* هذا ما سنوضحه خلال دراستنا المقارنة بين أبرز رسامي المنمنمات الفارسية.

ما يشبه بوهيميا في ذلك الزمان. وقد شارك هؤلاء في توسيع القاعدة الاجتماعية للفنانين وأسهموا في تنامي جمهور يتذوق فن التصوير ".[١]

٣-٢-٥- بحث المصور عن طرق جديدة في بناء المشهد التشكيلي للمنمنمة: فهناك فواصل واضحة وصارمة بين أقسام المنظر الطبيعي، والصخور مبسطة في شكل كتل تكعيبية والأشخاص محشورون في مساحات أشد ضيقاً من أن تتسع لهم وتقليد الأساليب القديمة جعل منها ما يقرب الخليط.

٣-٢-٦- "نجد إن الصور في المدرسة الصفوية الأولى تمتاز وتتفرد من حيث " لباس الرأس المكون من عمامة ترتفع باستدارة (كما في الشكل السابق رقم ٣٠) وتبرز أعلاها عصا صغيرة حمراء. ولكن هذه الميزة ليست عامة لأن عدم وجودها لا يفيد قطعياً أن الصورة لا يمكن نسبتها إلى هذا العصر. ويلوح لنا أن هذه العمامة كانت أول الأمر شعار أفراد الأسرة الصفوية وأتباعهم، وكان المصورون يرسمون العصا الصغيرة فيها باللون الأحمر، ثم قلَّ خطر هذه العمامة وبدأ القوم يغيرون لون العصا، ثم أصبح وجودها نادراً في الصور الصفوية التي صنعت بعد وفاة الشاه طهماسب سنة ١٥٧٦م ".[٢]

٣-٢-٧- " كما شاع رسم الصور من غير ألوان. (كما هو واضح في الشكل رقم ٣٩)، والظاهر أن البلاط والأمراء انصرفوا عن المخطوطات المصورة بعض الانصراف فلم يجد المصورون من يعوضهم عن العمل فيها. ولذا ندرت المخطوطات المصورة

---

[١] – بتصرف، المرجع نفسه، ص ١٤٠.

[٢] – زكي محمد حسن، التصوير وأعلام المصورين في الإسلام، مرجع سابق، ص ٣١-٣٢.

الثمينة في هذه المدرسة بينما زادت المنتجات التجارية التي لم يكن إخراجها يتكلف نفقة باهظة ".[١]

٨-٢-٣- " امتاز الطراز الفارسي بالزخارف النباتية ولا سيما الزهور، وبالإسراف في رسوم الإنسان والحيوان والطيور..... وقد عني الفرس بصدق تمثيل الطبيعة ومحاكاة الحياة في رسومهم النباتية. ولعل بعض السر في ذلك أنهم تأثروا بالأساليب الصينية في هذا الميدان ".[٢]

٩-٢-٣- " ومن سمات المنمنمة في الفترات الأخير للقرن السادس عشر الميلادي زيادة تأثر المصورين الإيرانيين بأساليب الفنون الغربية، وخلوا المنمنمة عن كثير من الأساليب الإيرانية في التصوير، فكان هذا فاتحة اضمحلال التصوير الإيراني كما تدل على ذلك الصور الزيتية الكبيرة التي امتاز بها عصر فتح علي شاه (١٧٩٨ – ١٨٣٤) فإن صناعتها أوروبية أكثر منها إيرانية ".[٣]

وخلال الفترات اللاحقة، طرأ على تصوير الأشخاص تطور كبير في القرن السابع عشر " فقلَّ عدد الأشخاص ولم تعد الصورة تجمع عدداً كبيراً منهم بل أصبح المصور يكتفي في رسمه بشخص أو شخصين في وضع متكلف، وقدٍّ أهيف، وأنوثة تجعل من الصعب التفريق بين صور الفتيان والفتيات، وينسب هذا الطراز في التصوير إلى زعيم المصورين في هذا العصر وهو رضا عباسي الذي قامت حول اسمه مناظرات ومساجلات بين علماء الآثار وأصبح جلهم يعتقدون

[١] – المرجع نفسه، ص ٣٥.

[٢] – المرجع نفسه، ص٣٢.

[٣] – زكي محمد حسن، المرجع نفسه، ص ٣٧.

بوجود مصورين اثنين، بين اسميهما شبه كبير وهما آقا رضا ورضا علي . لذا، بدأت المنمنمة تميل نحو الاستقلالية في التعبير وتبتعد شيئاً فشيئاً عن النمطية، وتقترب من التجديد والعالمية.[1]

الخلاصة، لقد امتاز القرن السادس عشر الذي ازدهرت فيه المدرسة الصفوية بنزعة إحياء التراث الشعبي الوطني الإيراني، فأقبل الناس على التاريخ والقصص الدينية والملاحم الشعبية مثل ملحمة خسرو وشيرين وأشعار جلال الدين الرومي مما كان له أبلغ الأثر على رسوم المدرسة وعلى ألوانها، وقد تميزت هذه المدرسة نتيجة لذلك في أنها بدلاً من توضيح النص بالصورة، أصبح النص المكتوب يكتب لكي يوضح تفاصيل **القصص المرسومة***، فرغم أن هذه المدرسة استقت الكثير من الأساليب المحلية والصينية التي وصلتها عن طريق التجارة البحرية، وكذلك أساليب المغول مثل الألوان الغنية والقوية واستعمال اللون الأحمر والأزرق والذهبي والزخارف الدقيقة على المنسوجات، إلا أنه ومما لا شك فيه، أصبحت مدرسة مستقلة لها أسلوبها وقواعدها.

وأخيراً، نذكر قول " **تيتس بركهارت** " في كتابه " فن الإسلام " مركزاً غلى المنمنمات الإسلامية الفارسية، حيث قال: " تتميز تلك المنمنمات بطابع جمالي فريد من نوعه هذا الجمال لا تعكسه الموضوعات المتناولة بقدر ما يعكسه ذلك النبل الممزوج بالبساطة والذي يخلق جوا شاعريا سابحا. هذا الجو أو هذا العالم لم يخلق من قبيل الصدفة فالمصورون يعمدون إلى تصوير المناظر، فكأنهم يصورون الجنة الأرضية أو الأرض السماوية المحتجبة عن العيون

---

[1] – المرجع نفسه، ص ٣٦.

* سنشير إلى علاقة النص المكتوب بالنص المرسوم واستبعاد المصور " بهزاد " الخط من المنمنمة، في المبحث الخاص بالرسامين الفرس والعثمانيين.

بالرغم من أنها موجودة فعلا، مناظر بلا ظلال، أي كل شيء مختلف لا مثيل له، وكأنهم يرسمون حلماً .. حلماً واضحاً وشفافاً من الداخل ".[1]

٤- المبحث الثاني، الرسم في المنمنمات العثمانية:

من المفيد بداية أن نذكر هنا وبإيجاز، قليلاً من تاريخ العثمانيين قبل القرن السادس عشر، حيث نجد فيه شواهد تدل على هوية المنمنمة العثمانية، كما أن هذه الفقرة هي امتداد للفقرة السابقة المتعلقة بـ " ظهور الدولة العثمانية ".

" لقد سقط السلاجقة في القرن الرابع عشر، وآل الحكم في آسيا الصغرى إلى العثمانيين الذين استطاعوا الاستيلاء على القسطنطينية سنة ١٥٤٢. وامتد ملكهم حتى وصل في القرن السادس عشر إلى المجر ومصر والعراق، وقام بينهم طراز فني إسلامي امتاز بتأثير الأساليب المعمارية البيزنطية من ناحية، وبتأثير الطراز الفارسي والأساليب الفنية السلجوقية من ناحية ".[2]

" وحكمت الدولة العثمانية شعوباً كثيرة متفرقة من القارات القديمة وبالتالي تأثرت طرز هذه الدولة الفتية بالأساليب الفنية التي كانت سائدة لدى تلك الشعوب التي حكمتها، أيضاً تأثرت فنون الدولة العثمانية بالأساليب السلجوقية التي كانت راسخة في بلاد الأناضول، وكذلك بعض أساليب فنية من الطراز الفني المغولي الإيلخاني والتيموري، وهناك بعض من التأثيرات الفنية البيزنطية نستطيع أن نلمحها في بعض الأعمال الفنية العثمانية، وهناك تجارب فنية قام بها الفنانون في الإمارات التركمانية التي كانت منتشرة في بلاد الأناضول، خاصة تلك التي كانت موجودة على حدود الدولة السلجوقية بوسط الأناضول (سلاجقة الروم) وتلك التي قامت عقب

[1] – إيمان عفان، دلالة الصورة الفنية (دراسة سيمولوجية لمنمنمات محمد راسم)، مرجع سابق، ص ٩٣.

[2] – زكي محمد حسن، في الفنون الإسلامية، مؤسسة الهنداوي، القاهرة، بلا تاريخ، ص ٢٣.

انهيار دولة سلاجقة الروم، وكان لهذه الإمارات التركمانية إسهامها الحضاري والفني الكبير في مسيرة الفن والحضارة الإسلامية في بلاد الأناضول ".[1]

وحتى عهد قريب، لم يكن يعرف إلا القليل عن الفن الإسلامي التركي، " فقد ساد حيناً أن للأتراك – كجنس – مساهمة ضئيلة في الفنون وبأن المنجزات التي تحققت تحت رعايتهم إنما تعزا في الحقيقة إلى الحرفيين الماهرين من الفرس والأرمن واليونانيين الذين استخدموهم. وهذا الاعتقاد الخاطئ يتجلى واضحاً حين نمعن النظر في الفن العثماني، إذ أنه يبرهن لنا على أنه أصيل ومتميز تماماً، وقد يدين بالفضل وإن كان قليلاً، إلى فارس. وحتى لو قُدر للأفكار التي استقاها الأتراك من بيزنطة أن تكون أساس العمارة العثمانية (مثلاً) فإن تلك الأفكار الجوهرية ما لبثت أن تطورت وأصبحت – تقريباً – أسلوباً مميزاً ".[2] وهذا الأمر ينطبق على المنمنمة أيضاً، فما هي الخلفيات التي استند عليها؟

لقد اهتم كثير من سلاطين آل عثمان بالعلوم والفنون وفتحوا قصورهم أمام الشعراء والعلماء فحولوها إلى أكاديميات علمية، وبنوا مدارس لتعليم فنون العمارة والرسم وتحسين الخطوط. إذاً، ضمت هذه المدارس " كافة التخصصات في العلوم العقلية التطبيقية والنقلية، يكمل بعضها بعضاً حتى يتخرج فيها الطالب، وخصص للطلاب مكان للإقامة والمعيشة، وأوقف لتوفير نفقات المدارس والطلاب والمعلمين، كما ألحق بهذه المدارس مكتبة زودها بكافة المصادر ".[3]

" والواقع أن الأتراك قد أحبوا الثقافة الفارسية، واستعملوا اللغة الفارسية في المؤلفات التركية في أول مراحل دولتهم. ونلاحظ أنهم عندما بدأوا في تدوين تاريخهم بصورة منتظمة في عهد

[1] – عبد الله عطية عبد الحافظ، الآثار والفنون الإسلامية، القاهرة، ٢٠٠٥، ص ١٩٦–١٩٧.

[2] – بتصرف، دايفيد تالبوت رايس، المرجع نفسه، ص ١٦٩.

[3] – عبد اللطيف الصباغ، المرجع السابق، ص ٥٨،

الخلافة العثمانية، كتبوه باللغة الفارسية لكونها لغة الثقافة في ذلك الوقت، مما يمكننا القول بأن العثمانيين كانوا أتراكاً في جنسهم فارسيين في ثقافتهم. وقد ظن الباحثون الذين اطلعوا على المخطوطات التركية المصورة أن التصاوير في هذه المخطوطات العثمانية من أعمال فنانين إيرانيين .[١]

" ولكن الأبحاث الجديدة، والتعمق في الفن العثماني، وإعادة النظر فيه، بعد ظهور خرائطه وكنوزه التي كانت محفوظة في مكتبات تركيا، أثبتت بطلان هذا الزعم، فمع أن لغة المخطوطة فارسية، فإن الصورة عثمانية في جميع عناصرها ". فالمصور التركي، وإن اتّبع أشكال الفن الفارسي،، إلا أنه أدخل من التغييرات ما عاونه على إضفاء الطابع القومي عليها، بحيث أصبح من اليسير على المشاهد أن يتعرف على نكهتها العثمانية للوهلة الأولى ".[٣]

وعلى كل حال، فقد كان تتبع تطور الفن العثماني منذ نشأته أمراً مستحيلاً، والسبب في ذلك هو انتشار هذا الفن على مساحات كبيرة من بلدان العالم الشرق والغرب، وبامتداده عبر مساحة زمنية كبيرة، وخصوصاً بعد فتح العثمانيين للقسطنطينية حاضرة الفن الأوروبي البيزنطي، فضلاً عن عدم اكتمال الكشف عن مادته الفنية وهي المادة الأساسية للمنمنمة في أبعادها التاريخية والفنية والجمالية.

١-٤- دور السلاطين في تطور المنمنمة العثمانية

ومن أفضل الفترات التي انتعشت فيها المنمنمة العثمانية، هي فترة حكم **محمد الفاتح، وابنه بايزيد، وسليم الأول، وسليمان القانوني، ومراد الثالث.** وخلال هذه الفترات تطورت المنمنمة

---

[١] – نعيمة الشيستي، التصوير الإسلامي التركي، مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت، المجلد ١٦، العدد ٣، ١٩٨٥، ص ٢٣٧.

[٢] – المرجع نفسه، ص ٢٣٧.

[٣] – ثروت عكاشة، التصوير الفارسي والتركي، المرجع السابق، ص ٣٠٧.

العثمانية، حيث تأثرت بالمدارس الفنية حينها، واصطبغت بالأساليب المنتشرة من السلجوقية والمغولية الهندية والفارسية والأوروبية، واتحدت مع التقاليد القومية في تكوينات حوّلتها الروح الخلاقة للفنانين الأتراك إلى منجزات تركية بحتة. كما كان للسلاطين دور كبير في ازدهار المنمنمة وتطورها وتكوين خصوصيتها، وهذا ما سنلاحظه في الفقرات التالية من هذا المبحث:

١-١-٤- فترة السلطان محمد الفاتح (١٤٢٨-١٤٨١):

" تولى حكم الدولة العثمانية بعد وفاة والده (١٤٥١م)، وكان عمره آنذاك ٢٢ سنة، ولقد امتاز السلطان محمد الفاتح بشخصية فذة جمعت بين القوة والعدل، كما أنه فاق أقرانه منذ حداثته في كثير من العلوم التي كان يتلقاها في مدرسة الأمراء، وخاصة معرفته لكثير من لغات عصره، وميله الشديد لدراسة كتب التاريخ، مما ساعده فيما بعد على إبراز شخصيته في الإدارة وميادين القتال، حتى أنه اشتهر أخيراً في التاريخ بلقب الفاتح؛ لفتحه القسطنطينية ".[١] والواقع أن سقوط القسطنطينية، هذه المدينة الغربية البيزنطية... أدى إلى نمو العلاقات الفنية بين تركيا والغرب، ولم يلبث الأتراك أن تأثروا تدريجياً بالأساليب والمؤثرات الفنية الغربية،

" ولقد أعقب فتح القسطنطينية وتحويلها إلى عاصمة الدولة، طفرة في تطور كل الفنون الجميلة ومن بينها فن المنمنمات. فقد بسط الفاتح جناحي رعايته لكل فروع الفكر والأدب والفن، واستدعى إلى قصره كبار العلماء والشعراء والفنانين ليس من الشرق فقط، بل ومن إيطاليا أيضًا، بل وصل الأمر بالسلطان محمد الفاتح أن افتتح في قصره الجديد أي بيت للرسم ، واستدعى له بابا نقاش، وهو أوزبكي الأصل. وفي هذه الورشة أي المرسَم، أمر السلطان بنسخ المخطوطات النادرة لحساب مكتبته. وكان يجزل العطاء للمذهبين الذين يقومون بتذهيب هذه المخطوطات

[١] – علي محمد الصلابي، المرجع نفسه، ص ٧٥.

بنفس درجة السخاء التي كان يتعامل بها مع النسّاخ والمجلدين والخطاطين والمترجمين... وقد أبدع هؤلاء النُقّاش في رسوماتهم المنياتورية المنمنمة في هذه المخطوطات التي بدأت تظهر وترى النور، وتتناولها أيدي الباحثين والمهتمين)[1].

" وكان الفاتح مهتماً باللغة العربية؛ لأنها لغة القرآن الكريم كما أنها من اللغات العلمية المنتشرة في ذلك العهد، وليس أدل على اهتمام الفاتح باللغة العربية من أنه طلب إلى الدارسين بالمدارس .. أن يجمعوا بين الكتب الستة في علم اللغة كالصحاح والتكملة والقاموس وأمثالها. ودعم الفاتح حركة الترجمة والتأليف لنشر المعارف بين رعاياه بالإكثار من نشر المكاتب العامة وأنشأ له في قصره خزانة خاصة احتوت على غرائب الكتب والعلوم، وعين شيخاً أميناً عليها، وكان بها اثنا عشر ألف مجلد عندما احترقت عام ١٤٦٥م، وقد وصف أحدهم هذه المكتبة بأنها نقطة تحول في العلم بين الشرق والغرب "[2].

ثم إننا إذ نتناول الفنون نجد أنها قد أخذت سبيلها إلى عناية " السلطان محمد الفاتح " وبخاصة فن المنمنمة، والدليل على ذلك اقتنائه لهذا الكم الهائل من المخطوطات التاريخية والأدبية والعلمية التي كانت تزخر بالمنمنمات العديدة، كما كان إعجابه بالفنون الأوروبية عظيماً، حتى أنه استخدم بعض **الفنانين الأوروبيين***. وهذا ما تقوله كتب التاريخ أن السلطان

---

[1] – بتصرف، الصفصافي أحمد القطوري، المنمنمات العثمانية، www.hiramagazine.com

[2] – بتصرف، علي محمد الصلابي، المرجع نفسه، ص ١٤٧.

* مثل جيوفاني بيليني (١٤٣١–١٥١٥)، الذي اشتهر بتصوير لوحات نصفية لموضوعات دينية، ورسم لوحة شخصية للسلطان العثماني محمد الثاني (الفاتح)، ويعتبر مؤسس عصر النهضة الذهبي في البندقية. (يراجع، نعمت إسماعيل علام، فنون الغرب في العصور الوسطى والنهضة والباروك، دار المعارف بمصر، ١٩٧٥، ص ٨٣.

** يذكر التاريخ أن السلطان محمد الفاتح قد عيَّن رساماً يدعى " سنان بك " كرئيس للنقّاشين في قصره، كما يقال إن سنان بك هذا، قد درس فن الرسم في البندقية.

محمد الفاتح قد عيَّن رسامًا يدعى " **سنان بك**** " كرئيس للنقَّاشين في قصره، كما يقال إن سنان بك هذا، قد درس فن الرسم في البندقية.

يقول أحد المؤرخين عنه: " كان يحسن العربية والفارسية واليونانية واللاتينية، وله ميل شديد لفن الرسم واهتمام بالجغرافيا والرياضيات والتاريخ ". فـ (ما زالت خزائن متحف قصر طوب قابي بإسطنبول، يحتوي على بورتريه للسلطان محمد الفاتح من أعمال هذا الفنان. بالإضافة إلى ذلك فقد دعا السلطان محمد الفاتح، الرسام الإيطالي " بلّليني " إلى إسطنبول للعيش في كنفه سنة " ١٤٨٠م "، حيث رسم له صورًا وصمم له ميدالياته ونياشينه التي كان يقدمها لكبار الزوار والمبدعين في كل ميادين العلوم والفنون. ويُذكر، أنه من بين محتويات دائرة الخزينة هناك ألبوم للصور المنياتورية يسمى " ألبوم الفاتح "، وتحمل بعض هذه الرسوم توقيعًا بالقلم الأسود لـ " يعقوب بك الآق قُوينلو "، فضلاً عن وجود رسوم للآخرين)[٢].

ورغم أن فترة حكم محمد الفاتح لا تدخل ضمن فترات القرن السادس عشر، إلا أننا وجدنا أن من الأهمية بمكان إلقاء بعض الضوء على حياته، وذكر بعض إنجازاته، لأن الفترة التي ظهر فيها هذا السلطان قد شكل تحولاً في التاريخ، كيف لا وهو فاتح القسطنطينية، وكيف لا والتطور الذي بدأ مع السلطان محمد الفاتح في المنياتور في العصر العثماني، قد وصل إلى نضجه الكامل في عهد السلطان سليمان القانوني.

---

[١] – أسامة أحمد التركماني، المرجع نفسه، ص ١٥٤.

[٢] – بتصرف، الصفصافي أحمد القطوري، المنمنمات العثمانية، www.hiramagazine.com.

٢-١-٤- فترة السلطان بايزيد

" جاء بايزيد الثاني بعد والده محمد الفاتح وقد ورث عن أبيه رعايته للفنون، وحبه للشعر، ولكنه كان يختلف عن أبيه في موقف كل منهما من فن التصوير. كان فاتح يعجب بالتصوير الأوروبي، أما بايزيد فقد كان يعجب بالتصوير الفارسي فنراه يأمر بإخراج كل الإنتاج الأجنبي من التصوير من القصر ". (وخلال فترة حكمه ظُهرت مخطوطات ضمت عدداً من المنمنمات، ويعد كتاب " كليلة ودمنة " أقدمها " ١٤٩٥م "، وتذكرنا رسوم شخوصه – التي تشبه رسوم الدمى الصغير – بصور الأشخاص التي كان يرسمها مصورو مدرسة شيراز في نهاية القرن الخامس عشر). كما (ويضم كتاب تاريخ[٢] السلطان " بايزيد " عشرة منمنمات تحكي قصة الصراع بين " بايزيد الثاني " و" جَمْ سلطان ". إنها تحوي عددًا من الموانئ إلى جانب الحصون والقلاع بطريقة دقيقة ومنظمة، بينما تحوي "سليمان نامه " على ٣٢ منمنمة تصور هي الأخرى مدنًا وقلاعًا وموانياً تتصل كلها بحملات السلطان سليمان القانوني على بلاد المجر عام ١٥٤٣م، وكذا غارات " خير الدين بربروس باشا في البحر المتوسط).[٣]

٣-١-٤- فترة السلطان سليم الأول (١٥١٢-١٥٢٠م):

خضعت معظم بلدان العالم الإسلامي – في غالبيتها العظمى – للنفوذ العثماني في عصري السلطان سليم الأول والسلطان سليمان القانوني، وامتدت حدود الدولة في العالم الإسلامي إلى تلمسان غربًا وإلى تبريز وإيران وتفليس شرقًا. وقد شهد العالم الإسلامي امتزاجًا وانصهارًا بين أقوامه وأجناسه في هذه الفترة، بحيث يصعب أن نجد له مثيلاً في أي عصر آخر.

---

[١] – نعيمة الشيستي، التصوير الإسلامي التركي، المرجع نفسه، ص ٢٤٢.

[٢] – ثروت عكاشة، التصوير الفارسي والتركي، المرجع نفسه، ص ٢٠٦.

[٣] – الصفصافي أحمد القطوري، المنمنمات العثمانية، مرجع سابق.

٤-١-٤- فترة السلطان سليمان القانوني (١٥٢٠-١٥٦٦م):

(كان عهد **القانوني** بمثابة العصر الذهبي في كل نواحي الحياة في البلاد العثمانية، فإن فن المنمنمات هو الآخر قد تطور وازدهر في هذا العصر ازدهارًا ملموسًا، ونشأ في كنفه العديد من المبدعين؛ أمثال " قينجي محمود " و" إبراهيم شلبي " و" نيكارى " و"حيدر رئيس " و" النقاش عثمان " و" محمد بك " و"كفلي محمد شلبي"... وهؤلاء جميعًا كانوا من الأساتذة والرواد الكبار في الفن)[1]. إن هذه الفترة توضح تقدم فن التصوير، وبالأخص فن المنمنمات الذي جسد رحلات الصيد، والسلطان محاطا بالحاشية والمناظر الطبيعية والطرب والحياة اليومية، ودواوين الشعر.

ومن عهده، ابتدأ " يتضح الأسلوب العثماني في التصوير، ويكتسب طابعاً مميزاً، ويمكن تتبع نموه وتطوره. وهذا التطور راجع إلى وجود فنانين أتراك اكتمل تدريبهم في السراي، إلا أن التأثير الفارسي والتركماني قد استمر في مخطوطات عدة، وإن كانت التصاوير تفصح عن المميزات التركية لتنوع الأساليب في التصويرة الواحدة، إلى جانب العديد من التفصيلات التركية البحتة، فالفنان يستعمل قاموسه للعناصر ليبرز نوعيته وجنسه، وتحولت هذه التصاوير إلى أعمال تركية. وعلى كل فإن إدماج ثلاثة تقاليد مختلفة حضارياً أوروبية وفارسية وعثمانية يعكس الاتجاه الثقافي للفنانين في هذه الفترة "[2].

٥-١-٤- فترة السلطان مراد الثالث (١٥٧٤-١٥٩٤م): تولى العرش بعد وفاة والده السلطان سليم الثاني، و" اهتم بالفنون والعلم والأدب والشعر، وكان يتقن اللغات

---

[1] – بتصرف، المرجع نفسه.

[2] – نعيمة الشيستي، المرجع نفسه، ص ٢٥٠.

الثلاثة التركية والعربية والفارسية، وكان يميل إلى علم التصوف، اشتهر بالتقوى واهتم بالعلماء... ". " وكانت أعمال الفنانين في عصره تمثل صوراً شخصية متخيلة لأمراء العثمانيين بما في ذلك مؤسس أسرتهم عثمان الأول ".[٢]

مما سبق، لقد لعب السلاطين العثمانيين دوراً هاماً في تطور الفنون عموماً وفن المنمنمة على وجه الخصوص، حتى بلغت درجة عالية من الازدهار والخصوصية في القرن السادس عشر. ومن الأمثلة على ما أنتجه العثمانيون، هي مخطوطة " سليم نامه "، " الذي يدل أسلوب رسومها على أن تنفيذها قد تم فيما بين عامي ١٥٢٠ و١٥٢٥م، أي في ظل التقاليد القديمة المسيطرة على المدرسة العثمانية عهد بايزيد الثاني وسليم الأول. وتوثق منمنماتها الأربع والعشرين عهد السلطان سليمان، كما وترتبط – من ناحية الأسلوب – بمدرسة شيراز في أواخر القرن الخامس عشر، وهي المدرسة التي يبدو أن تأثيرها كان عميقاً على المراسم العثمانية في هذه الحقبة وفي الحقبة التي تلتها... ". وفي الشكل رقم (٤٠)، عبّارة عن منمنمة في مخطوطة " سليم نامه "، تصور السلطان سليم الأول وهو في مقدمة جيشه، ويلاحق جنود الروم.

ونجد في مخطوطة " وصف مراحل حملة السلطان سليمان في العراقين " كيف أن المصور قد استخدم " منهجاً لمصوراته وسط بين طريقة التعبير الموضوعي كما هي الحال في الخرائط وبريق المنمنمات في الزخرفة، عند وصفه للمعسكرات والمواقع الحربية والمدن التي اجتازها السلطان. ولم يغفل... المصور العناصر العابرة مثل دور السكنى والحصون والقلاع والمزارع والأنهار والجسور والجبال، ولكنه نأى عن تصوير العناصر البشرية، وإن كان قد صور أحياناً

[١] – علي محمد الصلابي، المرجع نفسه، ص ٢٦٦.

[٢] – ثروت عكاشة، التصوير الفارسي والتركي، المرجع نفسه، ص ٣٣٧.

[٣] – بتصرف، ثروت عكاشة، التصوير الفارسي والتركي، المرجع نفسه، ص ٣١٢.

الحيوانات والسفن، وعمد إلى تقديم هذه العناصر في ألوان زاخرة بالحياة والمرح وكأنه يصور مجموعة من اللعب الصغيرة. وتعد هذه المصورات وثائق ثمينة بعد اندثار الكثير من الأماكن التي ورد وصفها "، كما في الشكل رقم (٤١ و٤٢). ففي الأول تصوير لخريطة مدينة السلطانية عام ١٥٣٧م، وفي الثاني تصوير لمدينة إستنبول عام ١٥٣٧م.

ولا ننسى أن الأحداث التاريخية كانت مصدراً لا ينضب للفنانين العثمانيين الذين يستلهمون منها ما يشاءون في تصوير المخطوطات. والمثل الوحيد من التصوير التاريخي والذي نفذ في عهد " سليم الأول " هو مخطوط " نزهة الأرواح في سفر الزيفتجار " الذي أُلِّفَ في عهد " سليمان القانوني ". ففي الشكل رقم (٤٣) يظهر السلطان " سليمان القانوني " متربعاً على عرشه وقد ركع أمامه رسول من المجر. وكذلك، الشكل رقم (٤٤) تظهر كبار موظفي السلطنة العثمانية وهم يقدمون الولاء إلى السلطان " سليم الثاني " بمناسبة اعتلاءه العرش في بلجراد. وقد نسخ هذا المخطوط في عام ١٥٦٩م. وفيما بعد يُشاهَد تراث هذه الأساليب الفنية في الرسوم الممتعة الموضحة لحوادث تاريخية معينة والموجودة فيما يسمى حياة السلاطين " هونر نامه "، أو في " سور نامه، حيث تظهر مشاهد من الحياة اليومية بأسلوب تعبيري قوي.

والجدير بالذكر، أن فن البورتريه " قد بلغ ذروته في تركيا حين استطاع الفنان تسخير فرشاته بنجاح في تسجيل التعبير المرتسم على وجوه شخوصه ".[٢] وكثيراً ما يتقاطع فن البورتريهات بفن المنمنمة من حيث الشكل والمضمون، حيث يعتبر الأول امتداداً للثاني، وتحديداً في الربع الأخير من القرن السادس عشر. ولكن بدأ فن البورتريه – في مراحله المتقدمة – يركز في مواضيعه على عناصر حية، وبذلك، ومع مرور الوقت، بدأت ملامح البورتريه تخلف عن

---

[١] – المرجع نفسه، ص ٢١٣ و٢١٥.

[٢] – ثروت عكاشة، التصوير الفارسي والتركي، المرجع نفسه، ص ٣٣٧

المنمنمة شيئاً فشيئاً، إلى أن وصل كل منهما إلى سمات خاصة. ولا بد من أن فن البورتريه التركي قد تأثر واستفاد من الأعمال الفنية الأوروبية وأساليبهم في ميدان لوحة الحامل.

ومن الأمثلة على فن البورتريه العثماني، هي صورة شخصية حقيقية نسخها فنان عن الأصل الحي، وهي صورة محمد الفاتح بريشة الفنان سنان بك، الذي درس على يد كبار المصورين في مدينة البندقية، (كما أشرنا سابقاً). وحيث يتضح فيها تلك الانطباعات الإيطالية التي يكشف عنها تناوله لفن تصوير الشخوص وطريقته في إضفاء الإحساس بالتجسيم تحت تأثير الظلال التي يسقطها على ملامح الوجه وعلى الطيات التي يتناول بها معالجة الثياب. ويبدو الأمر بيناً لو قارنا بين فن البورتريه العثماني الشكل رقم (٤٥)، حيث التجسيم والظلال – مثلاً – وبين الرسوم الإيرانية المنفردة (أو الصورة الشخصية)، الأشكال السابقة رقم (٣٤ و ٣٥ و ٣٦ و ٣٧ و ٣٨) والتي ما تزال تشبه أسلوب المنمنمة في بنيتها الشكلية.

والخلاصة، وخلال دراستنا الموجزة للفن العثماني عموماً، نلاحظ أن المنمنمات قد لاقت أهمية كبيرة عند العثمانيين، وإذا كان بعض السلاطين العثمانيين قد استجلبوا عدداً من الفنانين من إيران، فإن الفنانين العثمانيين قد أبدعوا مجموعات كبيرة من الأعمال الفنية بأسلوب فني عثماني في القرن الخامس عشر وما بعده، ويتميز بالقوة والواقعية. وتظهر هذا بشكل واضح في (ألبوم الفاتح)، المعروف والموجود حالياً في مكتبة توب كابي في اسطنبول.

إذاً، بدأت قصة التصوير العثماني منذ منتصف القرن الخامس عشر الميلادي، وحتى القرن السادس عشر، وهذه الحقبة شملت أهم السلاطين الذين شغفوا بالفنون. والمصورين الذين رسموا أهم المنمنمات التي جسدت تاريخ العثمانيين ومعاركهم، وحياتهم وتقاليدهم. وخلال دراسة هذا التاريخ المرئي والمكتوب من التصوير، نجد أن سماته متنوعة، وأساليبه مختلفة، ورغم أوجه

الشبه بينه وبين التصوير الفارسي في بداياته الأولى من حيث الشكل والمضمون، إلا أنه تمكن لاحقاً من تحقيق خصوصيته وتشكيل بنيتها الفنية.

٥- سمات المنمنمة العثمانية:

هناك إذن فن إسلامي تركي، نشأ من أصول الفن الإسلامي وبتأثير من الأساليب الوافدة وبموازاة المدارس الموجودة آنذاك، مثلما كان حال الفن الفارسي، وهو يدعم جانباً من رؤية فنية لعالم يرتكز على أسس متماثلة. وهذا الأصل المشترك يعطي الفن العثماني تشابهاً كبيرا بالفن الفارسي. ولكن هذا التأثير ما يلبث أن يتلاشى مع مرور الزمن، وتظهر الاختلافات في الرؤية والأسلوب والعناصر التي تميز أحدهما عن الآخر، ويطابق هذا الأمر على المنمنمة، فما هي السمات الخاصة بالمنمنمة؟

٥-١- من سماتها العامة أنها أصبحت كسجلات تاريخية في القرن السادس عشر ذات طابع محلي وتوثيقي.

٥-٢- تأثرت بالفنون الشرقية والغربية على حد سواء، خصوصاً بعد فتح القسطنطينية والحروب التي خاضوها وفتوحاتهم الكثيرة، فاصطبغ فنهم بروح فنية جديدة.

٥-٣- عكست روح الحياة من وجهة نظر الفنان العثماني، وطابقت في صيغتها الفنية الإنسان. فالإنسان والعناصر الطبيعية والمعمارية، وكل شيء تعبير عن روح واحدة تتمثل في الشجاعة والقوة.

٥-٤- صورت مشاهد الحروب والحصار، كما في الشكل رقم (٤٠)، والعمائر (مثل الحصون والقصور)، والأسلحة، والزي بكل أشكاله.

٥-٥- لا شك أن الملابس والأزياء التركية كانت من أهم السمات التي تميزت بها المنمنمة العثمانية.

٦-٥- استعمال الفنان اللون الأخضر الضارب إلى الصفرة، كذلك، اللون الذهبي والفضي.

الخلاصة، ومما سبق، وبالرغم من التأثيرات والأساليب التي ظهرت في المنمنمة العثمانية، إلا أنها استطاعت أن تجد لها مكاناً، وأن تتميز عن المنمنمة الفارسية، أو المغولية أو الإيغورية، وحتى عن الأسلوب الأوروبي، وهذا ما تؤكد عليه " نعمت إسماعيل علام " الباحثة في فنون الشرق والغرب، والتي (تتحدث عن ازدهار فن التصوير في عهد السلطان " مراد الثالث، ١٥٤٦-١٥٩٥م "، والسلطان " سليمان الأول " أو سليمان العظيم، ١٥٢٠-١٥٦٦م "، وأهم مثال عن تصوير تلك الفترة مخطوطة " هونر نامه " و" سور نامه "، ويتضح في صور هاتين المخطوطتين أسلوب تركي متفرد خاصة في مخطوطة " سور نامه " التي تعتبر من أجمل إنتاج العصر وتحتوي على ٤٣٧ صورة، ويتضح من خلال المناظر التاريخية التي شهدتها الإمبراطورية العثمانية وسلاطينها وهذا عكس الأسلوب الإيراني الذي اتخذ من الأساطير الخيالية والمنظومات الشعرية موضوعات لصوره متغاضياً عن الأحداث الحقيقية).[١]

وفي الفصل الثالث من هذا البحث، سنعتمد على البحث التحليلي المقارن بين المنمنمة الصفوية والمنمنمة العثمانية، لاستخراج أوجه الشبه والاختلاف بينهما، معتمدين، **أولاً**، على الموضوعات المتعددة الأوجه، **وثانياً**، على العناصر الفنية والقيم الجمالية في كل من المنمنمتين، وثالثاً، المقارنة – من حيث الأسلوب – بين فناني المنمنمات الفارسيين والعثمانيين على حد سواء.

[١]- إيمان عفان، مرجع سابق، ص ٩٠.

الفصل الثالث، مقارنة بين رسوم كل من المنمنمة الفارسية والعثمانية خلال القرن السادس عشر من حيث الشكل والمضمون:

١ – تهميد

٢ – أولاً، الشكل والمضمون:

٣ – ثانياً، علاقة المنمنمة (الشكل والمضمون) بالفن الإسلامي

٤ – المبحث الأول، الموضوعات

١ – ٤ – التاريخية،

٢ – ٤ – الدينية،

٣ – ٤ – الأدبية والشعرية

٥ – المبحث الثاني، الرسم،

١ – ٥ – النسب،

٢ – ٥ – المقياس

٣ – ٥ – التشريح

٤ – ٥ – التأليف

٥ – ٥ – علاقة المقياس بفراغ العمل،

٦ – ٥ – الأزياء، العناصر المعمارية،

٧ – ٥ – عناصر المنظر الطبيعي،

٨ – ٥ – الزخرفة والكتابة

٦- المبحث الثالث، مقارنة بين كبار رسامي المنمنمات الفارسية وكبار رسامي المنمنمات العثمانية:

٦-١- أولاً، الرسامين الفارسيين

٦-١-١- كمال الدين بهزاد (١٤٤٠-١٥١٤)،

٦-١-٢- المصور محمدي،

٦-١-٣- أقا رضا،

٦-١=٤- دوست محمد

٦-٢- ثانياً، الرسامين العثمانيين

٦-٢-١- المصور مطراقي،

٦-٢-٢- عثمان،

٦-٢-٣ علي الريِّس (نيجاري):

الفصل الثالث، مقارنة بين رسوم كل من المنمنمة الفارسية والعثمانية خلال القرن السادس عشر من حيث الشكل والمضمون:

١-تمهيد:

تحدثنا في الفصل السابق عن رسم المنمنمات الفارسية والعثمانية في القرن السادس عشر، و وجدنا خلال مباحثه ومحاوره، أن هذا النوع من الفنون ثري بشكله وغني بمحتواه، حيث امتاز هذا القرن – الذي ازدهرت فيه المدرسة الصفوية – بنزعة إحياء التراث الشعبي الوطني الإيراني، فأقبل الناس على التاريخ والقصص الدينية والملاحم الشعبية، وعكس الأسلوب الإيراني الذي اتخذ من الأساطير الخيالية والمنظومات الشعرية موضوعات لصوره متغاضياً عن الأحداث الحقيقية. وبالرغم من أن هذه المدرسة استقت الكثير من الأساليب المحلية والصينية و المغولية، إلا أنها ومما لا شك فيه، أصبحت مدرسة مستقلة لها أسلوبها وقواعدها. وأشكالها ومضامينها التي أصبحت لها خصوصية تمثل الفن الفارسي وحضارته.

كما واستطاعت المنمنمة العثمانية أن تجد لها مكاناً، وأن تتميز عن المنمنمة الفارسية، أو المغولية أو الإويغورية، وحتى عن الأسلوب الأوروبي، وازدهر فن التصوير في عهد السلطان" مراد الثالث، والسلطان " سليمان الأول " التي تتضح من خلالها تصوير الموضوعات والأحداث التاريخية التي شهدتها الإمبراطورية العثمانية وسلاطينها. وكان لشكل المنمنمة العثمانية ومضمونها روحاً مثَّلت الفترة العثمانية.

وبحسب الدراسة المتبعة، قمنا بتقسيم هذا الفصل إلى ثلاثة مباحث، **أولها**، الموضوعات التي تناولتها المنمنمة الفارسية والعثمانية، وبالتحديد، التاريخية منها، والدينية، والأدبية والشعرية، **وثانيها**، الرسم، واعتمدنا على عناصره لتحليل المنمنمة، **(** النسب، والمقياس، والتشريح،

والتحوير، والتأليف، وعلاقة المقياس بفراغ العمل، والأزياء والعناصر المعمارية، وعناصر المنظر الطبيعي، وأخيراً، الزخرفة والكتابة)، **وثالثها**، مقارنة بين كبار رسامي المنمنمات الفارسية وكبار رسامي المنمنمات العثمانية، من حيث الأسلوب، والبراعة في الرسم والأداء.

ولأهمية هذا الفصل من جهة تحليل المنمنمة، قمنا بوضع محورين في بداية الفصل، يتضمن:

الأول، تعاريف لغوية واصطلاحية للشكل والمضمون، وهما من العناصر الهامة في الفن، ولطالما شغلا بال الفلاسفة والجماليين والفنانين والباحثين، فما العلاقة بينهما من جهة وبين المنمنمة من جهة أخرى، وهذا الأخير هو ما نسعى إليه – بالذات – في هذا الفصل.

والثاني، يتناول – بإيجاز – علاقة الفن الإسلامي بشكل المنمنمة ومضمونها

٢- أولاً، الشكل والمضمون:

يهدف هذا العنوان إلى معرفة شكل ومضمون المنمنمة الفارسية والعثمانية، واستكشاف الخفايا المتعلقة بالموضوعات وبالبنية الفنية، على أساس فعالية المنمنمة للاستفادة منها في تشكيل بعض الجوانب المتعلقة باللوحة التشكيلية الحديثة والمعاصرة.

وبالعموم، لقد انقسم النقاد لهذا التمييز بين الشكل والمضمون إلى مدرستين: " إحداهما مدرسة الشكل والأخرى مدرسة المضمون. وأخذت كل مدرسة تقيس الفن بمقاييسها الخاصة. فأصحاب الشكل لا يرون في المضمون أية قيمة فنية، ويحصرون أحكامهم في دائرة الصياغة الفنية وما يتحقق عنها من جمال. وأصحاب المضمون يرون أن الفن كله مضمون، وحددوا المضمون كما يقول كروتشه: تارة بما يتفق مع الأخلاق، وتارة بما يسمو بالإنسان إلى سماوات

الفلسفة والدين، وتارة بما هو صادق من الناحية الواقعية، وتارة بما هو جميل من الناحية الطبيعية ".[1]

وبإيجاز، يمكن أن نشير إلى أن " الشكل هو الصورة الخارجية، أو هو الفن الخالص المجرد عن المضمون والذي تتمثل فيه وتتحقق من خلاله شروط الفن.. وهو كل ما يتصل بالبناء، وتماسك هذا البناء وتدرجه من بداية، إلى وسط، إلى نهاية، ثم التحام أجزائه وروعة تصويره بغض النظر عما يتضمن من مضامين أو يثير قضايا إنسانية أو اجتماعية أو نفسية أو أخلاقية ".[2]

و" أما المضمون أو المحتوى، فهو كل ما يشتمل عليه العمل الفني من فكر أو فلسفة أو أخلاق أو اجتماع أو سياسة أو دين، أو غير ذلك من موضوعات ذات شأن تاريخي أو وطني. ومن هنا يكون المضمون أو المحتوى هو في الغالب المادة الخام... التي يشكلها الفنان في الصورة التي يريدها ".[3]

وبحسب بعض التعريفات، فإن المضمون والشكل (المضمون والصورة)، هما، " جانبان من الشيء، أو العملية، مترابطان ديالكتيكياً. فالمضمون هو الأساس المادي القائم وراء تغيرات الشيء؛ وجملة تفاعلات مختلف عناصر الموضوع وصفاته ووظائفه. ولكن الأشياء والعمليات ليست حشداً من العناصر المؤلفة لها، أو تجمعاً اعتباطياً من العمليات الجارية فيها. فمضمون أي شيء أو عملية يكون منظماً على نحو معين. بعبارة أخرى: أن للشيء ثباتاً نسبياً، بنيةً معينةً . ويأتي الشكل (الصورة) ليعبر عن هذا الثبات النسبي، عن بنية الشيء الداخلية، التي تتكشف

[1] – زكي محمد العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٠، ص ١٥٣.
[2] – زكي محمد العشماوي، المرجع نفسه، ص ١٥٢–١٥٣.
[3] – زكي محمد العشماوي، المرجع نفسه، ص ١٥٣.

في تنظيمه الخارجي، في ملامحه ". إذاً، يمكن أن نقول، أن الشكل والمضمون كانا مثار نقاش وجدال بين الفلاسفة والفنانين، والكثير منهم انطلقوا من أن الشكل و المضمون يعبران عن جانبين مختلفين من جوانب الواقع

من هنا، يمكن أن نستخلص من أن المنمنمة، تعكس عبر شكلها ومضمونها عن الواقع لما لها من وحدة تتمثل في هذين العنصرين، وهي بهذه المعنى، تعبر عن العالم الروحي للبشر، بفعل امتلاكها مضموناً وشكلاً محددين. فللمنمنمة قدرة– كعمل فني متكامل – على عكس الواقع، وإظهار الجوانب الحسية له، والتعبير عن تصورات الفنان وأفكاره الخلاقة المتعلقة بالطبيعة والدين والإنسان والمجتمع، وعن الواقع عبر خصائصه الفنية التي تتمثل في وحدة الشكل والمضمون حيث تنتظم أجزاءه وتترابط عناصرهما مع بعضهما على نحو يتيح المجال لخلق بنية جمالية معينة ومنظومة معقدة من التصوير الفني تعكس محاكاة الإنسانية في مختلف جوانبها، والتعبير عن العالم الروحي للبشر لما للمنمنمة من شكل ومضمون محددين يتفاعل كل منهما مع الآخر

٣- ثانياً، علاقة المنمنمة (الشكل والمضمون) بالفن الإسلامي:

إن الفنون الإسلامية في فنون البلدان التي تنتمي إلى الإسلام، والتي لها خصوصيتها الثقافية والحضارية، ما تزال غامضة وشائكة، وتطرح العديد من التساؤلات حول علاقة فضل أسبقية أحدهما على الآخر، وخصوصاً في فن المنمنمة، وفي سبيل المقارنة، سنأخذ بوجهتي نظر (تقليدي وعلماني)، **أولاً**، يرى أحدهم: " أن مفهوم الفن الإسلامي نفسه شكَّل موضع تساؤل حاد في بعض الأحيان... ويرجع ذلك إلى واحد من سببين رئيسيين: فمن جهة أصبحنا

[١] – المعجم الفلسفي المختصر، ترجمة : توفيق سلوم، دار التقدم – موسكو، ١٩٨٦، ص ٤٥٩.

على علم أكثر بالطابع المميز للفنون في المناطق الجغرافية والثقافية الكبرى، حتى أننا في بعض الأحيان نتنبه إلى ظواهر تفردها النسبي أكثر مما نتنبه إلى العلاقات المتبادلة بينها وبين المناطق الأخرى، ولا سيما إذا كانت هذه المناطق الأخيرة بعيدة عنها، ويتمثل ذلك بوضوح في فن التصوير الإيراني والتركي والهندي في القرنين... السادس عشر والسابع عشر للميلاد. ولا يعود ذلك وحسب إلى أن مقارنة الشكل والروح داخل هذه المدارس الفنية تؤيد فيما بين القائلين باختلاف بعضها مع بعض، ولكن العامل الأقوى يكمن في أن اثنين على الأقل من هذه المناطق تمثلان فترة الإنجاز الكبير الذي حققته هاتان المنطقتان في ميدان التصوير، ومن ثم فإن هناك ميلاً إلى النظر إليهما كل على حدة " ، هما بلاد فارس والترك، حيْث تظهر اختلافات بِّينة من حيث الطبيعة الجغرافية والحضارات التي ظهرت عليها، والفروقات اللغوية والدينية وغيرها من الأمور المختلفة، رغم انتمائهما لدين واحد بمفهومها العام.

وفي (خضم هذه الفروقات والاختلافات ظهرت اتجاهات مختلفة في قراءة الفنون التي تنتمي إلى كل منهما، حيث ظهر (جيل جديد من العلماء في بلاد الإسلام المختلفة اليوم، يبحثون باهتمام بالغ في تراثهم الفني الإقليمي الخاص. ونشأ معظم هؤلاء في عصر علماني الفكر، تغلب عليه الروح القومية، ومن هنا فإن معظمهم ينظرون إلى ماضيهم، على اعتبار أنه إنجاز قومي في المقام الأول، ولم تقم فيه العوامل الدينية والثقافية والإسلامية إلا بدور صغير... وهناك أسباب عديدة تبرر الاستمرار في الأخذ بوجهة النظر التقليدية. إذ على الرغم من الاختلافات...، فإن جميع الفنون في " دار الإسلام " تتكلم نفس اللغة أساساً. ومثال ذلك أن المقارنة بين المنمنمات الفارسية والعثمانية في القرن السادس عشر الميلادي، وقبله وبعده، تثبت لنا أن هذه النقطة بغاية الوضوح، ومع وجود اختلافات بيِّنة من ناحية الشكل والمضمون، وعلى

[١]- بتصرف، ريتشارد إيتنجهاوزن، ضمن كتاب، تراث الإسلام تصنيف، جوزيف شاخت، ترجمة، محمد زهير السمهوري، تعليق وتحقيق، شاكر مصطفى، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الجزء الأول، طبعة٣، عدد ٢٣٣، ، ص ٣٦٠.

وجه التحديد، تناول الموضوعات والأساليب التي ظهرت، وكذلك القيم الجمالية والفنية، والتي لعبت دورها على صعيد بناء العمل الفني.

ومع أن المنمنمة اصطبغت في هذه الحضارات بصبغة قومية أو مناطقية، إلا أنه ظهرت فيها سمات الفن الإسلامي، وقاعدته الجمالية.

ولم يشكل الموقف التقليدي للإسلام من الرسم والتصوير التشبيهي أية مشكلة في انصراف رسامي المنمنمة (الفارسيين والعثمانيين) نحو الرسومات الآدمية والحيوانية، وإن كان لتوجههم وعنايتهم بالعناصر والوحدات الزخرفية والخط أثر كبير في ازدهارها وتطورها جمالياً.

وظهرت المنمنمة معتمدة على التراث الحضاري الفني لشعوب عديدة دخلت الإسلام بعد انتشاره فيها. كذلك، كان لانتشار عقائد دينية مختلفة ومتعددة تأثير على شكل ومضمون المنمنمة الفارسية والعثمانية.

إذاً، فقد تجلت المنمنمة بأشكال ومضامين مختلفة في المنمنمات الفارسية والعثمانية، وهذا ما سنبحث عنه بالتفصيل في المبحثين التاليين من هذا الفصل.

٤- المبحث الأول :الموضوعات:

تناولت المنمنمات الإيرانية والعثمانية الكثير من الموضوعات الدينية والدنيوية، التي تخصهم، حيث هذا الفن البصري، يسرد أحداثاً تاريخيةً، مثل الملاحم والحروب وقصص الملوك والسلاطين والأبطال، كذلك، تناولت الموضوعات الدينية، مثل قصة المعراج، وقصة يوسف وزليخا، وغيرها من القصص الدينية، هذا، بالإضافة إلى الأدب والأشعار الغنائية والصوفية لكثير من المتصوفين الإيرانيين والعثمانيين، أمثال، جلال الدين الرومي، ونظام الدين الكنجوي المعروف بـ " نظامي "، وفريد الدين العطار صاحب كتاب " منطق الطير "، وحافظ الشيرازي،

وسعدي الشيرازي فالمنمنمات هي في العادة ترجمة حيّة ومتحركة للتاريخ والدين والأدب والشعر وغيرها من الأمور التي تخص الإنسان والحضارة، قد تكون أشبه بشريط سينمائي في عصرنا الحالي. فمجرد إمعان النظر في إحدى المنمنمات، يجعلنا نستحضر أمام أعيننا حياةَ المجتمع الذي عاش فيه الفنان الذي أبدعها، وتاريخه وفلسفاته الحياتية وأدبه (الشفاهي والمكتوب) وأعراف وعادات ذلك العصر. ونظرته إلى ماضيه وحاضره ومستقبله. كما تجسد لنا ملبوساته وأفراحه ومباهجه، وتضع أحداثه التاريخية حيّة ومتحركة أمام أعيننا. من هنا، كان لا بد من إلقاء المزيد من الضوء على عوالم المنمنمة، من نواحيها العديدة، التاريخية منها والدينية ، وكذلك، الأدبية والشعرية.

١-٤- التاريخية:

تناولت المنمنمة – في بعدها التاريخي – مجمل الحوادث الشفهية والكتابية والمعلقة في الذاكرة الجمعية التي فيها حياة البشرية، وما الرسام إلا " شاهد العيان "، ومهمته أن يرسم تصويرة يستدعي من خلالها حادثة تاريخية، فما هو هذا التاريخ الذي يخص الحضارتين (الفارسية والعثمانية) اللتان كان لهما التأثير العميق على الشرق والغرب على حد سواء.

بالنسبة للموضوعات التاريخية الفارسية فمما يستدعي الاهتمام أن الأفكار التاريخية الرئيسية اختفت تماماً مع ظهور الصفويين في القرن السادس عشر – إذا ما قارنا بالفترات التي سبقت هذا القرن – ولكن ثمة منمنمات تعبر عن تاريخ فارس وأساطيرها وشخصياتها التاريخية الراسخة في الأذهان، وخصوصاً في المخطوطات الكبرى للملحمة الفارسية.

فقد تناول الفنانون الصفويون أساطيرهم التي تجسد تاريخهم القديم، وسير ملوكهم وملاحم أبطالهم، وخير مثال على ذلك، كتاب (الشاهنامة)، كما في الأشكال السابقة، رقم (١ و٢ و٣

و ٤). فهذه الملحمة تبدو غنية بالأحداث التاريخية والأسطورية والميثولوجيا لإيران، وقد وجد الصفويون فيها ما يعبر عن روحهم ونزعتهم القومية التي سرت في نفوسهم إبَّان عهدهم، وبالأخص تلك الأحداث التاريخية والأساطير التي جرت في الفترة الساسانية.

ومثال آخر، فقبل بدايات القرن السادس عشر، ظهرت مخطوطة " ظفرنامه " التي تصور منمنماتها (كما في الشكلين رقم (٤٦ و٤٧) " مشاهد لا صلة لها بالنص الموضوع. وأما موضوعاته – فمنها مجلس لتيمورلنك، وهجوم على حيفا، ومعركة أوكسوس، والقضاء على جيش القبشاق، وبناء المسجد الجامع الكبير في سمرقند، والهجوم على حصن فرسان القديس يوحنا – فهي أولاً، وقبل كل شيء مناسبة لرسم لوحات جميلة..... والواقع أن هذه الرسوم تعكس نمطاً آخر من التصوير الفارسي أكثر مما تعكس الرسوم التاريخية، وإن كانت موضوعاتها تاريخية ".[١]

وهناك " كتاب الملوك "، الذي سجل تاريخ إيران، والذي أثر (على الفن بطريقتين مختلفتين، فهناك من ناحية مجموعة من الحكايات المستقلة، قليلاً أو كثيراً، ولها أبطالها وهم دائماً رجال يعرفون بمظاهر مثل جلد النمر الذي يرتديه رستم كما في الشكل السابق (رقم ٢)، أو هراوة فريدون برأس أسد. ثم أن " كتاب الملوك " غالباً ما يتوسل برموز محدودة للأحداث، شأنه في ذلك شأن الملاحم الشعرية جميعاً – معارك، صيد، ولائم، مجالس ملكية، خطابات – وهي تتخلل سياق الملحمة على نحو تتفرد به).[٢]

الخلاصة، لم يلقى على المنمنمات التاريخية الفارسية المزيد من الضوء وعلى الأسباب التي دفعت الفنانين لرسمها، فهل هي "عقائدية أم شخصية فرضها عليهم من يقومون برعايتهم أم أنها

---

[١]– أوليغ جرابار، المرجع نفسه، ص ١٦٥.

[٢]– المرجع نفسه، ص ١٨٣–١٨٤.

كانت لزيادة قيمة الكتاب" . الحقيقة، أننا نلاحظ أن كل[١] هذه الأسباب – بشكل أو بآخر – كانت حاضرة، في فترة الحكم الصفوي في إيران، حيث حاول الشاهات استعادة أمجادهم والتعبير عن الروح الفارسية في القصص والملاحم التي خلدت الأبطال والحكام، وهذا السبب كان كافياً لمد المخطوطة بقيمة فنية وتاريخية في تلك الفترة من غلبة الروح القومية على المنمنمة الصفوية.

أما بالنسبة للموضوعات التاريخية العثمانية، (فقد احتلت الأفكار التاريخية أهمية خاصة عندهم بشكل عام، وفي منمنماتهم بشكل خاص. فقد بدأت الكتابة التاريخية لديهم بالتركيز، أولاً على مناقب آل عثمان وفتوحاتهم، ومن هنا .... غلبت عليها الطابع العسكري. ومن المؤلفات التاريخية العثمانية التي حولها الرسامون العثمانيون إلى تصاوير منمنِمة، كُتُبْ **الغزو نامة**، أي كتب الغزوات والفتوحات، وكتب السلاطين " المناقب "، واختصت بأعمال أبرز السلاطين العثمانيين، مثل سليمان نامه، لعدة مؤلفين، ومناقب بايزيد وغيرهم، وكذلك، كتب التاريخ العام، تناولت تاريخ آل عثمان، وضمت الحوليات الشعبية [٢]).

إذاً، " فقد بدأ سلاطينهم ومنذ أيام بايزيد بكتابة تواريخهم، وباللغة التركية، وفق أسلوب الشاهنامة الفارسية، وهذه المؤلفات تركز على سير الحروب والفتوحات [٣] ". وعلى هذا الغرار، تناول الفنان العثماني كتبه التاريخية، وقام بتوضيحها استناداً إلى فن المنمنمات. فقد بيَّن الفنان – مثلاً – في " بيان منازل سفر عراقين " المواقع المتعددة التي توقفت بها قوات السلطان سليمان القانوني عند توجهه لفتح العراق وفارس في عامي (١٥٣٤ – ١٥٣٥م). (والصور تبيّن هذه المراحل على امتداد المسافة بين إسطنبول وتبريز ثم العودة عن طريق العراق، وجاء

---

[١]– المرجع نفسه، ص ١٨٧.

[٢]– بتصرف، رابعة مزهر شاكر، ومحمد عبد القادر خريسات، الكتابة التاريخية عند العثمانيين في القرن العاشر الهجري/السادس عشر الميلادي، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، مجلد٤١، عدد١، ٢٠١٤، ص ٧٠.

[٣]– رابعة مزهر شاكر، المرجع نفسه، ص٧٣.

ذلك في ١٢٨ منمنمة. كما نجد في هذا العمل صورًا لعدد من المدن الكبيرة بالأوصاف التي كانت عليها تلك المدن، وجاء ذلك كله بمهارة فائقة. كذلك صورت الأماكن التي توقفت بها الحملة أو مرت عليها، وتم هذا خلال خطوط بسيطة وبحيوية ظاهرة تجلى في أسوار المدن والقلاع)[١].

وخير مثال على الموضوعات التاريخية العثمانية (أيضاً)، هي مخطوطة " شاهنامة مراد الثالث "، [وهي ملحمة تاريخية بالشعر الفارسي تصف الأحداث التي وقعت في عهد مراد الثالث لمؤلفه الشاعر لقمان " ١٥٨٥م "، وقد زينت بخمس وتسعين صورة خصصت اثنتان وأربعون منها لتصوير احتفالات ختان محمد نجل السلطان مراد الثالث التي استمرت ما يزيد على خمسين يوماً. ومن تلك الصور، دخول الجنود الأتراك بقيادة فرهاد باشا غازياً إلى مدينة ران في اليمن، (كما في الشكل رقم ٤٨)، وفي الصورة الثانية تصور السلطان مراد الثالث وهو يزجي النصح إلى ولي عهده محمد الثالث، كما في الشكل رقم (٤٩) [٢]] .

وهكذا، تجلت الموضوعات التاريخية في المنمنمة الفارسية والعثمانية، وبأشكال مختلفة، أغنت فن المنمنمة من حيث البنية الفنية والجمالية، حتى صارت مرآة تعكس ماضي الحضارتين.

---

[١]- الصفصافي أحمد القطوري، المنمنمات العثمانية، مرجع سابق.

[٢]- بتصرف، ثروت عكاشة، التصوير الفارسي والتركي، المرجع نفسه، ص ٣٢٢-٢٣٢

٢-٤- الدينية:

أثرت العديد من الديانات على شكل ومضمون المنمنمة الفارسية والعثمانية، وكان لهذا التأثير أهميته البالغة في البناء الجمالي والفني للمنمنمة. ونذكر – على سبيل المثال – أهم الديانات التي ظهرت في فارس وفي الدولة العثمانية، منها المانوية، والزردشتية، والمزدكية، والبوذية، واليهودية والمسيحية، والإسلامية... الخ.

وحازت تلك الموضوعات اهتمام الفنان الفارسي والعثماني على حد سواء، فظهرت منمنمات تتشابه حيناً وتختلف أحياناً كثيرة من حيث الرؤية العقائدية والفنية.

ومن الأمثلة على تصوير الموضوعات الدينية الصفوية، هي، " بعض اللوحات التي تصور المعراج من القرن السادس عشر، وهي روائع فنية مذهلة، ويرتكز التكوين فيها على محو مائل يتحرك من يمين أسفل اللوحة إلى أعلى يسارها، والأرضية مهرجان من مختلف الألوان من الذهبي أو الأزرق أو الأبيض ". كما في الأشكال رقم (٥٠ و٥١ و٥٢).

وبالحديث عن تلك الرسومات، فهي " تمثل، مستوى رفيعاً من الفن، فهي جنس بكامله من الرسومات الدينية المعروفة في معظمها عبر مخطوطات متأخرة نسبياً .. تصور سير الأنبياء، إنها جنس أدبي؛ نسبياً، قصص الأنبياء، معروف بالعربية من القرون العاشر، ومن القرن الحادي عشر بالفارسية. وهناك عدد قليل من هذه المخطوطات، نسخت في بغداد، ذات طراز رفيع، ورغم ذلك فإن المنمنمات فيها بساطة في كثير من الأحوال، في الأسلوب والمخيلة، ولكنه حقيقي، لدى المصورين الإيرانيين. وحين نفذت لربما لم يقصد بها أن تنتهي إلى بلاط الأمراء،

[١]- بتصرف، أوليغ جرابر. المرجع نفسه، ص ١٦٧.

وإنما كان أصحابها يقصدون وسطاً اجتماعياً غير تلك القصور، ومعرفة ذلك الوسط أمر جدير بالاهتمام ".[١]

والجدير بالذكر، " أن هذه المخطوطة انتقلت من هراة إلى تبريز عام ١٥٠٧م مع الشاه إسماعيل الصفوي، وفي عام ١٥١٤م نقلها السلطان العثماني سليم الأول إلى طوب قابو سراي باستنبول... " . وكان لهذه المخطوطة تأثيرِه القوي على خيال الفنان في العهد الصفوي، الذي بدأ بتصوير القصص الدينية وصور الأنبياء. " ومن الأمثلة الهامة، ثلاثة من كتب الكشف عن الغيب – أقربها لمتناول المرء هو نسخة موزعة بين عدة أماكن إنما صفحاتها جميلة ومحفوظة في جنيف ومتحف ميتروبوليتان بنييويورك، بين مجموعات أخرى – وهي مزينة بعدد من المنمنمات الرائعة، يستدل من تشابهها مع عدة رسومات أخرى أنها ترجع إلى الفترة ما بين عامي ١٥٥٠ و١٥٦٠، وتنسب أحياناً إلى الرسام آقاميراك. أما موضوعات هذه الرسوم فلم تكشف مغاليقها؛ وجميعها تقتضي دراسة ايقونوغرافية مفصلة. ذلك أن هذه الرسومات تحتوي على كثير من الشارات الدينية أو الرموز، مثل الهالات الملتهبة وموضوعات ترتبط بالدين الإسلامي وآدم وحواء أو عرش سليمان – أو تتصل بموضوعات دينية شائعة... لكن ما يزال من الصعب فهم آلية تأثير هذه الصور الجميلة في المجتمع وأي جمهور وضعت من أجله " .[٣]

ومن جهة أخرى، فقد عرف التصوير العثماني في القرن السادس عشر موضوعات دينية كثيرة وجديدة. فعلى سبيل المثال: " تحتوي مخطوطة سلسلة نامه وزبدة التواريخ... عام ١٥٨٣م

---

[١]- بتصرف، المرجع نفسه، ص ١٧١.

[٢]- معراج نامه، تحقيق، المرجع نفسه، ص ٣٣.

[٣]- بتصرف، أوليغ جرابر، المرجع نفسه، ص ١٧٠-١٧١.

على صور عديدة لطراز لم يطرق من قبل ولم يستوح النماذج الإيرانية إلا في القليل، بل خضع لتأثير الأسلوب التركي خضوعاً تاماً... " .[1]

وتشكل صور مخطوطة " سير النبي " مجموعة هامة من المنمنمات الدينية العثمانية والتي تستحق دراسة خاصة، " وقيل أن جمهرة من الفنانين الذين اشتركوا في تنفيذ هذه المجموعة العظيمة بمراسم السلطان قد استوحوا أحد مخطوطات القرن الرابع عشر ونقلوا عنها لوحاتهم. وعلى أية حال لم يأتي هذا النقل محاكاة حرفية،.. لقد أطلق الفنان لريشته حرية واسعة حيث اتسمت أغلب هذه التكوينات بالطابع التركي المتميز) ، كما في الشكل رقم (٥٣).[2]

" وفي نهاية القرن السادس عشر ظهر في مخطوطات تحكي تاريخ الأديان والأنبياء. ونلاحظ أن التصاوير في المخطوطات التركية قد صورت بأسلوب تركي ليس به أي تأثير فارسي، واتخذت الرسوم الآدمية صبغة أخرى فيها كثير من التبجيل، فظهرت على نحو من الوداعة والفخامة التي توحي بالجلال والرهبة، فبعدت أشكالها كلية عن الشخوص. المصورة في المخطوطات التركية التاريخية التي تشبه التماثيل الخشبية أو العرائس في دواوين الشعر. وإلى جانب الشخصيات الدينية ذات الهيئة المهيبة اللائقة بمكانتها، نجد أحياناً عناصر مستوحاة من الحياة اليومية في المجتمع العثماني. وهكذا تبدو لنا هذه المجموعات من الشخوص التاريخية.

وقد استطاع الفنان الديني – وبخاصة فيما يتصل بحياة الرسول صلى الله عليه وسلم – أن يصل إلى درجة كبيرة من الكمال الفني، ببساطة تامة تجعلنا نشعر بالسمو الروحي " .[3]

---

[1]– ثروت عكاشة، التصوير الفارسي والتركي، المرجع نفسه، ص ٣١٠.

[2]– بتصرف، المرجع نفسه، ص ٣١٠.

[3]– نعيمة الشيستي، التصوير الإسلامي التركي، المرجع نفسه، ص ٢٤٦-٢٤٧

وقد عرف فن التصوير الديني في أواخر القرن السادس عشر الميلادي، (أيضاً، ظاهرة جديدة غير التي سبق تعريفها وهي تصوير شخصيات دينية للمتصوفين مثل " جلال الدين الرومي "، وقد تأثر الفنان ببيئته فجاءت الرسوم الآدمية مستوحاة من معاصريه، ولكن هذا الاتجاه ظل محصوراً في عدد قليل من المخطوطات، صور بأسلوب جديد تركي خالص، وهو ما يمكن أن يطلق عليه " الأسلوب الديني الحديث ") .[١]

٣-٤- الأدبية والشعرية:

إن قصة التأثير المتبادل بين الفنون – خصوصاً بين فن الشعر وفن الرسم – قصة طويلة، ونجدها حاضرة بقوة في المنمنمات الفارسية والعثمانية على حد سواء، " وهي قصة مثيرة ومحيرة تطرح أكثر من سؤال وجواب عن تلقي الشعراء لأعمال الفن، واستقبال الفنانين لفيض الشعراء، عن علاقة بين الفنون الجميلة بوجه عام وفني الشعر والتصوير بوجه خاص، عن البنية أو التكوين الأساسي الذي تشترك فيه كل الفنون ".[٢]

فالعلاقة بين الفنون بديهية، من حيث العناصر الفنية (كالمكان والزمان، والبناء، ... الخ)، والمفردات التي تشترك فيها كل الفنون، مثل: الحبكة الفنية، الإيقاع الرواية، أو إيقاع الخط، بلاغة الصورة أو الصورة البليغة، تكرار الكلمة أو تكرار العنصر، التناغم، الحبكة في الرواية أو الحبكة في اللوحة، النص الروائي أو النص البصري،... الخ. والفنون بأشكالها المختلفة، كما يؤكد أرسطو في كتابه " فن الشعر "، (تصور الحياة وتشترك في خاصية أساسية هي " المميزيس " أو المحاكاة. ولذلك ينبغي للشعر والتصوير – بوصفهما فنين قائمين على المحاكاة

[١]– بتصرف، المرجع نفسه، ص ٢٤٧.

[٢]– عبد الغفار مكاوي، قصيدة وثورة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، العدد ١١٩، ١٩٨٧، ص ٥.

– أن يستخدما مبدأ واحداً بعينه للتكوين أو البناء ... والتصميم أو التخطيط في الرسم. فالشعر عند أرسطو فن، وهو فن محاكاة: إن الشاعر محاك مثله مثل المصور أو أي محاك آخر).

" والشعر هو ثمرة الصلة بين الروح والحقيقة وبين مصدرهما ... الله. وكل قصيدة مدينة بخاصيتها الشعرية إلى الحضور والتوهج والتأثير الموّحد لحقيقة غامضة تسمى الشعر الخالص. لقد انبثق الشعر كوعي مباشر بذلك السر الكبير الذي تتساءل عنه حياتنا، وقد سيطر عليه لغز كوني ". إن الشعر هو المستكشف الذي وجد مفتاحاً إلى مباهج الماضي. الفن كخلق وعلى الأخص الشعر كطريقة للوجود – يكدح جاهداً لكي يكون بديلاً لما هو مقدس ... إن الشعر – سواء ظهر كمعرفة أو أسلوب حياة أو هما معاً – يرتفع بالإنسان فوق ظروفه الإنسانية، ليصبح مهنة مقدسة ".[٢]

إذاً، لا سبيل إذن لإنكار العلاقة بين الفنون، سواء تصورناها علاقة توازي أو تبادل وتفاعل وتأثير وتأثر عبر العصور والأدب. ولو تتبعنا تاريخ المنمنمة لوجدنا هذه العلاقة بين الأدب عموما والشعر خصوصاً وبين الرسم مكرسة وحاضرة بقوة فيها . فما هو الرابط بين الشعر[٣] والمنمنمة (الفارسية والعثمانية) من حيث الشكل والمضمون؟

ولما كان الفن يشمل عموماً المجالات الإبداعية الإنسانية كلها، لأنه يكوّن الفعالية الإنسانية المتجسدة بالتعبير الجميل عن حركة الذات الواعية المجربة في مواقفها الخاصة من الذات أو الموضوع، فهي تتوسل لذلك باللون أو اللفظ أو الحركة أو الشكل أو النغم.

---

[١]– عبد الغفار مكاوي، المرجع نفسه، ص ٨.

[٢]– علي عزت بيجوفيتش، الإسلام بين الشرق والغرب، ترجمة، محمد يوسف عدس، مؤسسة العلم الحديث، بيروت، طبعة١، ١٩٩٤، ص ١٤٤-١٤٥.

[٣]– عبد الغفار مكاوي، المرجع نفسه، ص ٩.

والأدب – ومنه والشعر – أحد النشاطات التي تعكس صورة حقيقية لذلك، ويرتبط بالنشاطات الأخرى بشكل أساسي.

ولقد لعب الشعر دوراً في بناء المنمنمة الفارسية، ومن الأمثلة على ذلك، ديوان حافظ (١٥٣٣م)، كما في الشكل رقم(٥٤)، ويوسف وزليخة، (١٥٣٣م)، للشاعر جامي، والذي يحمل ملامح المدرسة الصفوية، كما هو واضح في الشكل رقم (٥٥ و٥٦ و٥٧). وكذلك، قصائد نظامي الخمس " ١٥٣٩-١٥٤٣م "، وهي من " أرفع المخطوطات المصورة قيمة في النصف الأول من القرن السادس عشر، والتي تزينها أربع عشرة منمنمة رائعة التصوير. رسمها ميرك وسلطان محمد ومير سيد علي وميرزا علي ومظفر علي وغيرهم. وتعد هذه المنمنمات ذروة الأسلوب الفخم وأشد منجزات التصوير الفارسي نضجاً وثراءً. وتزهو بهوامشها المذهبة بالزخارف النباتية ومختلف أنواع الطير والحيوان "[١].

وكان للعثمانيين حصة في ميدان الأدب والشعر شأنه شأن فن التصوير، وقد عرف العثمانيون [ثروة ضخمة في الأغاني الشعبية والحكايات الشعبية والواقع أن الدراويش قد نفخوا في الأغاني الشعبية روحاً قوية من التصوف والدين، على ما نرى في قصائد " يونس أمرَه " بخاصة.... (و انتشرت القصص الدينية في القوالب الشعرية). وخير الأمثلة على ذلك " **المحمدية** " الشهيرة التي أتم نظمها يازيجي أوغلو الغاليبوني سنة ١٤٤٩، ورأى بعضهم أن الشعر الفارسي هو وحده العمل اللائق بالعقل المثقف. فأقبلوا على دراسة الشعر الفارسي دراسة عميقة، ولقد امتاز في ذلك، " سروري " الذي لمع في عهد سليمان الأول... الذي فوضه تفسيره الشهير لآثار الشاعر سعدي. وكان السلطان سليم الأول نفسه نظم ديواناً كبيراً بلغة الفرس.

[١]- ثروت عكاشة، التصوير الفارسي والتركي، المرجع نفسه، ص ٢٣٦.

وكان العثمانيون يعتبرون الغزل تاج الفنون الشعرية قاطبة. كذلك نزع الشعراء نزوعاً شديداً إلى تقليد " مثنوي " جلال الدين الرومي، و" مثنوي " كل من " جامي " ونظامي "، ذوات الاتجاه الصوفي الرومانتيكي] .[١]

إن الأهم في هذا السياق، هو أن الأدب العثماني – والشعر خصوصاَ، قد تركا أثراً قوياً في المنمنمة، إن كان من ناحية الشكل أو المضمون، كذلك، لاحظنا أثر الأدب والتصوير الفارسيين على الفن العثماني عموماً والمنمنمة خصوصاً.

٥- المبحث الثاني، الرسم (النسب، المقياس، التشريح، التأليف، علاقة المقياس بفراغ العمل، الأزياء، العناصر المعمارية، عناصر المنظر الطبيعي، الزخرفة والكتابة)

بداية، إن المنمنمة كفن ، هي عبارة عن عمل نهائي وقد استوفت شروطها الفنية، إنها عمل متكامل من حيث الحبكة الفنية والموضوع الذي يضمها. وفي حالة المنمنمة، نرى أن المصورين كانوا على دراية كبيرة بقواعد الرسم واشتغالاتها، وإن كانت هي غير القواعد التي تظهر النسبة الذهبية والمنظور الأوروبي الذي تلتقي من خلاله – على سبيل المثال – كل الخطوط في نقطة واحدة، ففي المنجز الذي نحن بصدده (المنمنمة) تختلف أصول وقواعد الرسم التي تتأسس على النسب والمقياس والتشريح والتحوير والتأليف، وعلاقة المقياس بالفراغ، وغيرها من العناصر التي تشترك (رسماً) في تكوين المنمنمة، وإن تأثر بتلك المفاهيم في الفترات اللاحقة.

فالمنمنمة الفارسية (لا تبحث عن رسم العالم الظاهري، إن ما تصفه بطريقة غير مباشرة هو " **الجواهر الثابتة** " للأشياء، والتي بها نجد الحصان ليس مجرد عضو من أعضاء نوعه،

---

[١]– بتصرف، كارك بروكلمان، تاريخ الشعوب الإسلامية، ترجمة، نبيه أمين فارس، ومنير بعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، طبعة ١، ١٩٤٨، ص ٤٨٥ وما بعدها.

بل أنها هذه الكيفية الشاملة التي يبحث لإدراكها فن المنمنمة. وهي تستطيع أن تعبر عن رؤية تأملية، وهذه الكيفية ترجع جزئياً إلى البيئة الدينية المحددة، حيث الحدود بين القانون الديني والاستلهام الحر أقل حدة.... ويبدو هذا جلياً في المنمنمات التي تصور صعود " معراج " النبي خلال السماوات ".[1]

وأما المنمنمة العثمانية فقد كانت شأن التصوير عموماً، تنتج على وجه الخصوص من أجل المكتبة الإمبراطورية في القسطنطينية. " وكانت تعتبر في بادئ الأمر كمجرد عوض وبديل عن رسم المنمنمة الفارسية في القرنين الخامس عشر والسادس عشر، ولكنها بالمحصلة تعتبر مستقلة. حيث يبدو شكل خط الأفق المرتفع، وغياب التأثيرات البصرية والجوية "[2]، ولكن اختلافها عن المنمنمة الفارسية – من حيث الشكل والمضمون – يبدو من الأمور الطبيعية، ومرد ذلك يعود إلى الاختلافات البينة في المنطقة والجذور والعادات والدين وغيرها.

وبشيء من التفصيل، سنجري تحليلاً ومقارنة بين المنمنمة الفارسية والعثمانية – من حيث الشكل والمضمون – مستندين على العناصر التالية:

١–٥– النسب: يشير مصطلح النسب والنسبة والتناسب " إلى حجم العلاقة أو العلاقة الخاصة بالحجم فيما بين الأجزاء إلى الكل، إنها باختصار، العلاقة بين حجم الأجزاء وحجم العمل الكلي، وتعبر هذه العلاقة عن المضمون أو المحتوى الذي يريد الفنان التعبير عنه. وقد يعبر الفنان عن طبيعة هذه العلاقات وفق أهداف رمزية أيضاً، وقد يحاول الوصول إليها والحفاظ عليها لأهداف فنية... ".[3]

[1]– بتصرف، جمعة أحمد قاجه، الفن الإسلامي ومكانته الدولية، دار مشرق، مغرب، دمشق، طبعة ٢، ٢٠٠٠، ص ١٣٧ وما بعدها.

[2]– بتصرف، جمعة أحمد قاجه، المرجع نفسه، ص ١٢٥.

[3]– شاكر عبد الحميد، الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨، ص ١٥٦

ويتجلى مفهوم النسب في بعدها الفني والجمالي في المنمنمة بإيقاعات متنوعة، تكون في المحصلة إيقاعاً ظاهراً على شكلها، وخفياً في مضمونها. وفي هذا المحور سنركز على العلاقة القائمة بين التكوين والخلفية من زاوية النسب في المنمنمة الفارسية والعثمانية. حيث " شكَّل إيقاع التناسب بين الخلفية والتكوين، على الدوام تحدياً للمصور: بماذا يملأ الخلفية؟ كيف يجعلها تتلائم والتكوين. ما اللون المناسب والحركة الملائمة؟ هل لها أن تخدم الغرض الفني؟ " .[١]

فلقد وجد المصورون الفارسيون والعثمانيون حلولاً جمالية وفنية للنسب، لا سيما في علاقة التكوين بالخلفية كما أشرنا.

أما النسب في المنمنمة الفارسية، ففي الشكل رقم (٢٧)، نلاحظ علاقة غير مألوفة بين التكوين والخلفية. فحيث أن التكوين يبدو واضحاً ومتشكلاً من إطار مستطيل تتخلله العناصر البشرية والمعمارية والطبيعية، نلاحظ التكوين قد اخترق الخلفية، وفتح مجالاً للعناصر الطبيعية المكملة له، فالأشجار تنمو وتكبر وتحتاج إلى فراغ نحو الأعلى، ويبدو أن الفنان قد فطن إلى هذه القضية، فجعل من الخلفية وظيفة تعبيرية، يعبر من خلالها عن الأرض، وفيها جذور الأشجار، وعن السماء، وهي مجال امتدادها. وفي مثل هذه الحالات تبدو العلاقة منطقية ومتوازنة بين التكوين والخلفية. وكذلك الأمر بالنسبة للشكل رقم (٢٨).

وأما في المنمنمة العثمانية، (الشكل رقم ٥٨)، عبارة عن منمنمة في مخطوطة " هونر نامه "، تصور زيارة السلطان سليمان القانوني لقبر الحسين بعد فتح بغداد يظهر جلياً اهتمام المصور بتنسيق التكوين وترتيبه، محققاً التوازن والانسجام، فما نلاحظه هو أن العناصر البشرية والمعمارية قد وزعت وفق أسس مدروسة داخل إطار باستثناء القبة الكبيرة، وجزء صغير من

---

[١]– كمال قنطار، النسبة في الإبداع الإنساني، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٨، ص ١٩٢.

سقف الجامع في يسار الصورة. فأما الاختراق من جهة القبة، فيعود إلى مركزية القبة كعنصر ديني هام في نسيج العمارة الدينية، وارتباط هذا الشكل بالسماء وبالرموز الدينية. وأما الاختراق الظاهر بسبب زاوية السقف، فلأن المصور قد استخدم المنظور الذي تلتقي من خلاله كل الخطوط في نقطة واحدة. ولا شك أن هذه العلاقة، بين التكوين والخلفية، اعتماداً على مكانة القبة كعنصر معماري مقدس، وانزياح إحدى زوايا السقف نحو يسار الصورة، كل ذلك قد جعل التكوين – بعناصره المتعددة – في حالة توازن فني وتناغم جميل.

٢–٥– المقياس:

يشير هذا المصطلح " إلى الحجم الموجود في العمل الفني مقارنة – مثلاً – بـ: حجم الإنسان أو بعض أعضاء جسمه كالرقبة مثلاً مقارنة بالحجم الطبيعي له أو لرقبته في الطبيعة، إن تحريف هذه الأحجام قد يرتبط بدلالات رمزية معينة... ". وحيث أن طبيعة العمل[١] الفني تتغير بتغير أشكال العناصر الموجودة فيه، كما هو الحال بالنسبة للمنمنمات الفارسية والعثمانية التي تعامل الفنان مع عناصرها وحجومها بنسب مختلفة يجعلها إما أكبر من طبيعتها أو أقل، وقد يبالغ في ذلك فيثير في نفس المتلقي بالقوة او بالشاعرية. ولكن كثيراً ما لاحظنا في المنمنمات الفارسية والعثمانية أن تلك التغيرات التي طرأت عليها قد حققت حالة تعبيرية وتوازناً في تكوين العمل الفني.

ففي المنمنمة الفارسية (الشكل رقم ٥٩)، عبارة عن شيخ يتكئ على عصا، وهو عمل للمصور رضا عباسي، نلاحظ أمران يتعلقان بالحجم:

[١]– شاكر عبد الحميد، المرجع نفسه، ص ١٥٥.

الأمر الأول، هو أن حجم الشجرة كبير بالنسبة للمساحة الكلية، فجعلها الفنان تميل بشكل يتوافق وانحناء العنصر الرئيسي وهو الشيخ العجوز، وبهذا الشكل استطاع الفنان أن يحقق ثلاثة غايات، وهي، التوفيق في رسم الشجرة دون أن يحدث خللاً في نموها من جهة وفي تكوين العمل الفني، ثم أن الرسام بهذه الطريقة استطاع أن يملأ مساحة من فراغ العمل، مستفيداً من أغصان الشجرة وأوراقها الكثيرة، وأخيراً، جاء شكل الشجرة مناسباً لطبيعة العنصر الرئيسي، وهو شيخ كبير في السن وقد انحنى ظهره.

أما **الأمر الثاني،** فيتعلق بالعصا الرفيعة الذي اتكأ عليها الشيخ، فحجمها الرفيع لا يتناسب وحجم الشيخ. ورغم أن العصا لم تحقق وظيفتها، إلا أنها حققت جمالية، حيث أن حجمه الرفيع جاء على شكل خط مستقيم ضمن كل الخطوط المنحنية، فأعطى بذلك لنفسه القوة والثبات.

وفي المنمنمة العثمانية (الشكل رقم ٦٠)، وهي من مخطوطة " قيافة الإنسانية في الشمائل العثمانية "، فيها السلطان سليمان القانوني وابنه وأفراد حاشيته، وهي من المنمنمات التي تعود إلى نهاية القرن السادس عشر. وفيها، نجد أن المصور قد رسم السلطان بحجم مخالف للحجم الطبيعي ويختلف عن حجوم باقي الأفراد، وفي هذه المبالغة تعبير عن مكانة السلطان وقوته ومركزه الديني والدنيوي، وحتى حجم الأحصنة كانت صغيرة مقارنة بحجمها وحجم السلطان.

هكذا وبالمختصر، تظهر الاختلافات المتباينة بين الخلفية والتكوين من جهة، وبين المنمنمة الفارسية والعثمانية من جهة ثانية.

٣-٥- التشريح:

لم يكن مفهوم التشريح وقواعده المتعارفة عليها اليوم، مألوفة بالنسبة للفنان الفارسي والعثماني في القرن السادس عشر، وإن حصل اختراق في الفترات الأخيرة من القرن المذكور، حيث بات التأثير الأوربي (في التشريح والنسب وعلاقات الأجزاء ببعضها البعض) واضحاً في المنمنمة بشكل أو بأخر، وخصوصاً في المنمنمة العثمانية التي كان احتكاكها مع الغرب واضحاً ومباشراً بعد فتحهم للقسطنطينية وبالتالي، تأثرهم بالمفاهيم الجديدة في الرسم والتصوير.

فعلى سبيل المثال، كان الفنان يرسم الأشخاص أو الحيوانات والنباتات والطبيعة بطريقة لا واقعية، لكن كان لها صلة بالواقعي، ليؤسس – من خلال طريقته في التشريح – موضوعه الجمالي، وأن هذه الجمالية لا تخضع لقواعد رياضية ثابتة، بل إلى قواعد متحركة مرتبطة بالحقيقة الكلية وبالتخيل وفهمه للأشياء.

إن طريقة التشريح هذه، هي بديل عن الصورة الواقعية في الواقع الذي نراه، لذلك أراد الفنان – بطريقته الفطرية في التشريح – تمثيل حالة رمزية بين الواقعي والخيالي، بين الرغبة والحقيقة، للتعبير عن الأشخاص والحيوانات إلى أبعد حدٍّ، وليعبر عن أعماق الذات في ضوء فهمه للتشريح بوصفة حالة تخرج من الداخل بما تعكسه اجزاء الجسم داخل المنمنمة.

ويتضح مفهوم التشريح عند الفنان الفارسي في الشكل رقم (٥٧) على سبيل المثال، حيث يبدو الخلل في تشريح أرجل الحصان، وغياب العضلات وصغر حجم الرأس مقارنة بطول الجسم، ولكن الفنان لم يعتمد على قواعد الشكل المرتبطة بالتشريح الرياضي، بل استمد مفهومه من خياله، وإدراكه الخاص للأشياء، ومن عناصر أخرى، هي صفات الحصان مثل الرشاقة

والسرعة والحيوية، والسهولة في الحركة، وهذا المفهوم جعل الفنان يُغيب التفاصيل المتعلقة بالتشريح المعروف.

أما بالنسبة لمفهوم التشريح في المنمنمة العثمانية، فكما في الشكل رقم (٤٠)، يظهر الأثر الأوروبي فيه واضحاً في التشريح إلى حدٍّ معين، حيث اهتم الفنان بأجزاء الحصان، وحدد الحركات وفق النسب والتشريح قدر الإمكان.

الخلاصة، لقد استمد الفنان الفارسي مفهومه للتشريح من عوالمه الروحية، والحقيقة الكامنة في الأشياء، ومن تجربتهم الفنية المعاشة، وكذلك الحال بالنسبة للفنان العثماني، إلا أنه وفي الفترات اللاحقة ظهر جلياً أثر الفن الأوربي وقواعده في المنمنمة الفارسية والعثمانية، وكان لهذا التحول أثراً واضحاً ونقلة فنية وجمالية جديدة على شكل المنمنمة ومضمونها.

٤-٥- التأليف:

يعتبر " التأليف " من أهم الأسس التي تدخل في بنية التكوين الفني، حيث يقوم بعملية الربط بين العناصر الأخرى لتشترك جميعها في وحدة واحدة اشتراكاً عضوياً على مستوى الشكل والمضمون، وبالتالي يمنح هذا الأساس للعمل الفني صفة الجمال ووظيفة تعبيرية.

وقد اختلفت رؤية الفنانين الفرس في تصاويرهم عن الفنانين العثمانيين، فخلال ملاحظتنا للمنمنمات الفارسية والعثمانية، يتبين أن " التأليف " كان حاضراً في منمنماتهم بشكل غير مباشر، حيث أن مثل هذه المفاهيم والأسس كان لها طابعها الغريزي والفطري، أكثر مما كان لها قواعدها المبنية على أسس علمية، ولكن، من جهة أخرى، وخصوصاً في المراحل المتقدمة من

القرن السادس عشر، بدأت هذه الأسس تأخذ منحة علمية أكثر فأكثر، فبدأت المفاهيم والتأثيرات – على سبيل المثال – تدخل في مجال العمل الفني الفارسي والعثماني على حد سواء.

فعلى سبيل المثال، إذا نظرنا إلى المنمنمات الفارسية، يظهر أن العناصر الفنية ليس مجرد تجميع اعتباطي بين الأجزاء، ولكن الجميع اجتمعوا للتعبير عن المضمون، وبالأخص تلك المنمنمات التي صورت قصص من ملحمة شاهنامة، الأشكال رقم (١ و٢ و٣).

وفي الشكل رقم (٦١)، وهو عبارة عن منمنمة عثمانية، نلاحظ أن الشكل يتآلف مع مضمون المنمنمة، وبالتالي، يشكلان تكويناً متفرداً، حيث " نرى السلطان جالساً على عرشه في ناحية من أعلى التصويرة وباقي العناصر تكون قوساً في أسفل التصويرة، وهكذا في داخل تكوين دائري نجد السلطان والنبلاء هم نقطة ارتكاز في التصويرة ".[١]

٥-٥- علاقة المقياس بفراغ العمل:

لا يحدد رسام المنمنمات في (زماناً بعينه بل مطلقة، لذا يتدخل الليل بالنهار والشتاء بالصيف وببقية الفصول، فهو لا يقبض مثل الانطباعية على هوية المنظر وتعيينه وتوثيقه في خصوصية ساعة الزمان وألوان لحظاته الضوئية " الهاربة ". وإنما يتحرى تعدديته " الأبدية " وتتجسد الرغبة في هندسة الفراغ من خلال شيوع " المنظور المتوازي " في شتى محترفات الحواضر المتباعدة، منظور متحرك يبدو وكأنه يرى من عين طائر من القبة السماوية، تتوغل حدقته الرمزية في شتى زوايا التكوين بحيث نتبين الواجهات المعمارية كالمشربيات من الأسفل والأعلى في نفس الوقت، وبحيث تبدو كمقاطع رأسية وأفقية في آن واحد. حيث تتوغل عين الرسام والمشاهد بنفس الأهمية والوضوح في شتى حنايا الفراغ، وكأنها عين البصيرة القلبية

---

[١]– نعيمة الشيستي، التصوير الإسلامي التركي، المرجع نفسه، ص ٢٥٥.

المتعددة الوجود. كما هو تصور الإمام الغزالي في " مشكاة الأنوار ". يتناقض هذا المنظور البصيري والمتحرك مع " مع منظور ألبيرتي " الشائع في أوروبا منذ القرن الرابع عشر، وهو الذي يعتمد على ثبات عين الشاهد وسكونية خط الأفق الفرضي الماثل أمامها كخداع بصري. وتتحرك العناصر وفق المنظور البصيري للمنمنمات بنفس القياس سواء أكانت بعيدة أم قريبة، نعبر في هذا المقام إلى سلم نسب رمزي يرتبط بالحيز التنزيهي البصيري المذكور لا علاقة له بقياسات وهم البصر الواقعي، الذي يقتصر في ملاحظته على الظاهر. تزداد في سلم النسب المعنوي الجديد أهمية. [١]).

في منمنمة سابقة (الشكل رقم ٥٨)، نجد أن الفنان قد ترك فراغاً يبدأ من المقدمة ويصل بالداخل الذي يوجد فيه القبر، ويتخلله شخص السلطان، ثم نجد أن الفنان قد ترك فراغاً أيضاً في أعلى الصورة تمهيداً لمرور القبة بجزئها العلوي، إن العلاقة بين الفراغين (الأرضي والسماوي) قد تركت مجالاً للتوازن والانسجام بين طرفي المنمنمة الممتلئة بالعناصر البشرية والمعمارية من جهة، وبين الفراغ اللانهائي فالعلاقة القائمة بين المقياس والفراغ تعكس حيوية الصورة، وقوة تكوينها، وحالة تعبيرية لعالم الفنان، حيث تبنى هذه العلاقة وفق خيال تصويري. في العمل الفني، كما في المنمنمة. وقد لاحظنا في بعض المنمنمات الفارسية والعثمانية أن الفنان قد حاول إيجاد فراغ في شكل التكوين ليفسح المجال لعنصر وجد فيه حضوراً أهم وأقوى، ولتحقيق تأثير مرئي بين المقياس والفراغ. فالواضح خلال اختراق القبة للخط الأفقي الذي يشكل إطاراً خارجياً للمنمنمة. إن هذا الفراغ اللانهائي والغير محدد في الأفق عن طريق القبة يتضمن حالة تعبيرية تنبع من شعور ديني استحوذ على الفن العثماني.

---

[١]- بتصرف، أسعد عرابي، الخصائص الجمالية للمنمنمات الإسلامية، الحياة التشكيلية، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، العدد ٧١، ٢٠٠٤، ص ٤٧. وص ٥١.

٦-٥- الأزياء:

تعنبر الأزياء صورة من صور الشعوب، التي تعبر عن عاداتها وتقاليدها ومكانة الناس الدينية والدنيوية. وتظهر خلال المنمنمات الفارسية والعثمانية طبيعة هذه الأزياء من الناحية والفنية والجمالية، ومن الناحية الوظيفية.

بالنسبة للأزياء الفارسية، فقد عكست حياة أسلافهم الإيرانيين... وكانت تلك الأزياء تتألف من قفطان قصير ملتصق بالجسد مصنوع من صوف خشن ومن سروال.. مصنوع من الجلد أو الفرو المقلوب إلى الداخل. ويغطي الرأس بقبعة جلدية مدببة من الأعلى. وكانت هذه الملابس تلائم المناخ ونمط حياة الشريحة الأساسية من سكان فارس والتي ظل الرعي يشكل أحد مصادر حياتها " . ويختلف لباس المحاربين و[1]المقربين من الملك، (الشكل السابق رقم ٢٧) عن لباس العامة، (الشكل رقم ٥٩)، ففي الشكل الأول تظهر الأزياء بشكل أنيق وفخم، وبألوان متنوعة، وخامات مختلفة، وهي تدل على مكانة الأشخاص الذين يمثلون الشاه والمقربين منه، بينما في الثاني يظهر اللباس بسيطاً، ويدل أيضاً، على مكانته الاجتماعية.

أما بالنسبة للأزياء العثمانية، فقد ركز الفنانون في منمنماتهم على الأزياء التي تمثل تقاليدهم بشكل خاص، وحاولوا رسمها بكل تفاصيلها، كما في الأشكال رقم (٤٣ و٤٤ و٤٥). وأما الشكل (٦٢)، وهي منمنمة سليمان القانوني وابنه وأفراد حاشيته، نجد أن التصويرة، " تفتقر إلى المرونة والتلقائية، ويزيد من هذا الإحساس الطريقة التي صوُّرت بها الأقمشة النفيسة حيث تختفي مكاسر الديباج وطيات الحرير وهفهفة الأنسجة الرهيفة التي تفرضها وضعية الجلوس أو

---

[1] - بتصرف، م. ن. ميرتسا لوفا، تاريخ الأزياء، ترجمة، آنا عكاش، مراجعة، نوفل نيوف، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، ٢٠٠٨، ص ١٦-١٧.

تثيرها الحركة وخفقات النسيم فبدت الملابس فضفاضة تخفي معالم الجسم أكثر مما تظهره، وتنسدل دون تقاطع طياتها أو تجمعها، ودون أن تلقي ظلالاً على ألوانها " [١]. كذلك، في الشكل السابق رقم (٦١)، نلاحظ بشكل واضح الزي التركي، والذي يدل على مكانة الأشخاص ووظائفهم في السلطة العثمانية.

٧-٥- العناصر المعمارية:

كان لطبيعة الموضوعات التي تناولها المصور الفارسي والعثماني في القرن السادس عشر، الأثر الكبير في إظهار مختلف الطرز المعمارية وعناصرها. رغم أن هذا الميل كان واضحاً قبل ذلك، إلا أنه كانت لهذه الفترة حضورها القوي في المنمنمة، فهي فترة الانتصارات والازدهار، والترف، والتي أظهرت نماذج معمارية متقنة الزخارف والتقاطيع، وقوية في هندستها وتصميمها. ، كما في الشكل رقم (٤٧).

وتعتبر القصور الفارسية من أفخم الآثار المعروفة فحجمها الهائل تدل على مكانة الشاه وعظمته، وتتمثل هذه القصور مع عناصرها المعمارية المتعددة والمتنوعة في المنمنمات بأشكال وتفاصيل دقيقة ومعبرة، ويبدو هذا الأمر جلياً في الأشكال السابقة رقم (٢٧ و ٣٠ و ٣١).

ومما يلفت النظر في المنمنمات العثمانية " رسوم العمائر التي يظهر فيها التنوع الغريب الذي يتمثل في الألوان القوية المتقابلة، فتبدو في بعض الأحيان تكوينات معمارية فارسية رقيقة، وفي تصاوير أخرى يختار الفنان تصوير عمائر عثمانية بأبراجها المميزة وقلاعها. كذلك نجد

---

[١]- ثروت عكاشة، التصوير الفارسي والتركي، المرجع نفسه، ص ٣٣٠.

عمائر على الطراز الغربي. فهذا الأسلوب في تصوير العمائر والجمع بينهما يعتبر غريباً على الأسلوب الفارسي، ويتميز به الأسلوب العثماني " .[١]

٨-٥- عناصر المنظر الطبيعي:

استحوذت العناصر الطبيعية (**الأشجار*** والزهور وغيرها...) على خيال الفنان الفارسي والعثماني، وبلغت أحياناً كثيرة درجة التقديس، وجاءت هذه العناصر إما بشكل مباشر تبرز صفاتها الشكلية أو بشكل غير مباشر ترتبط برمزية معينة، أو كعنصر جمالي.

على العناصر الطبيعية في المنمنمات الفارسية والعثمانية رُسمت اعتماداً على فكرة التحوير، مع بعض الاستثناءات التي وجدناها في الفترات الأخيرة من القرن السادس عشر، ومرد ذلك كان لشرح نص أو تزيينه أو وضعها كفواصل بين رسوم الأشخاص والحيوانات، كما كانت ترافق التكوينات المعمارية الدينية والدنيوية كقيمة جمالية.

ولقد تركت المناظر الطبيعية وعناصرها المختلفة أثراً كبيراً في نفوس الأمة الفارسية والعثمانية، خاصة، وقد كانت لهاتان الإمبراطوريتان سيطرة على أراض شاسعة تضم جبالاً وأنهراً وأوديةً وغابات، مما أيقظت في نفوسهم حباً تجاه الطبيعة وعناصرها. ومن جهة أخرى، وبسبب هذا العشق، فقد اهتم الفارسيون والعثمانيون بالحدائق والأشجار والزهور، بل وألحقوها بقصورهم ومنازلهم، لتضفي على قلوبهم البهجة والسرور، ومن جهة ثالثة، أصبحت الطبيعة مصدر وحي

---

[١]- نعيمة الشيستي، المرجع نفسه، ص ٢٥٠.

* أكثر الأشجار ظهوراً في تصاوير العصر الصفوي شجرة السرو التي حظيت باهتمام الفرس منذ أقدم العصور فكانت مقدسة لدى الزرادشتيين، كما أنها رمز أري يجسد فكرة الخلود وذلك لأنها تبقى خضراء وتحتفظ بنضارة متجددة... (صلاح أحمد البهنسي، المرجع السابق، ص ١٢٢).

وإلهام، فتفتحت قرائح الشعراء والصوفية (تشبيها وتصويراً وكناية) يتغنون بها، ولهذا، فما كان من المصورين إلا أن قاموا بنقل عناصر المنظر الطبيعي إلى تصاويرهم،

فبالعودة إلى مخطوطة " شاهنامة " للفردوسي، نجد أن الفنان في بعض المنمنمات التي رسمها من وحي قصصها، قد بيّن اهتمامه الدقيق برسم الطبيعة وتوجهه نحوها بنزعة تزيينية، لإبراز قيمها الجمالية المتمثلة في الأشجار والصخور والأزهار، كما في الأشكال رقم (٢ و٨).

وفي كتاب تاريخ السلطان " بايزيد "، نجد (الكثير من أنواع الأشجار والأزهار والجبال والتلال وشتى أنواع التضاريس الطبوغرافية. وهناك شبه، بل يمكن القول إنها متطابقة مع ما ورد في منازل سفر عراقين. وهناك عمل عظيم الأهمية، ثنائي أو مثنوي المقاطع، مكتوب بالفارسية على يد الخطاط الأذربيجاني " علي بن أمير بك الشرواني "، وتضم المخطوطة ٦٩ منمنمة، وتصور أحداثًا مختلفة في عصر سليمان القانوني؛ حيث تبدو فيها أبهة حفلات الاستقبال ببلاطه، وخروجه للصيد، ومعاركه وانتصاراته... وجاءت المنمنمات كلها رائعة، سواء تلك التي رسمها الفنانون المحليّون بأساليبهم المختلفة ، أو تلك التي رسمها الفنانون الأجانب. وامتزجت في هذا العمل المؤثرات الشرقية بالمؤثرات الغربية ".[١]

وفي المراحل المتقدمة من القرن السادس عشر، نجد أن الأسلوب التركي قد تطور في رسم العناصر الطبيعية، فقد تخلى الفنانون " عن بعض العناصر التي كانت تميز التصاوير السابقة مثل باقات الورد، والشجيرات المحورة الصغيرة، والزخارف المبالغ فيها في تغطية الأسطح. فقد اكتفوا في تصوير المناظر الطبيعية بالقليل من العناصر النباتية التي تنحصر في بضع

[١]– الصفصافي أحمد القطوري، المنمنمات العثمانية، المرجع نفسه.

شجيرات، وهذه البساطة في المناظر الطبيعية تتمشى مع الأشخاص والتكوينات التي يغلب عليها الخطوط المستقيمة.... " .[١]

وعلى سبيل المقارنة، نجد أن الفارسيون قد تناولوا موضوعاتهم بأسلوبهم الخاص الذي يختلف عن الأسلوب العثماني، ففي مجال الطبيعة نجد في التصاوير التركية جميع العناصر التي في التصاوير الإيرانية لنفس الموضوعات، مثل أشجار الفاكهة المحملة بالزهور، ووحدات النبات المحور التي تغطي الأرضية الخضراء والصخور الاسفنجية الشكل، والسحب الصيفية ..... إلا أنها اصطبغت بصبغة تركية تجعلنا نتعرف على أصلها – كأن تظهر فيها أشجار السرو التي امتاز بها التصوير التركي في مجال الرسم الذي أصبح أكثر تحديداً، وأكثر صلابة وثقلاً. أما الألوان في المناظر الطبيعية فقد ظلت محتفظة ببهائها كما كانت عليه في التصوير الفارسي، وإن ظهر فيها ميل إلى استعمال الألوان المتناقضة الصريحة، وهي تمتاز بالجاذبية، وتتلاحق دون أي تتداخل، فهي بعيدة عن تجانس المدرسة الصفوية الفارسية، وتتجه إلى الاحتفاظ بالقيمة الطبيعية، وكل لون قد احتفظ على حدة بقيمته، أي باستقلاله وإن كان متناغماً مع اللون الذي يجاوره " .[٢]

٩-٥- الزخرفة والكتابة:

" ثمة فكرة راسخة بوجود طابع إسلامي عام يتخطى حدود الملامح الفردية التي أخرجها كل بلد وعصر. وهي: أن الموضوعات المشتركة للفن الإسلامي، هي الأشكال النباتية سواء أكانت مصورة في هيئة زهور واقعية، أو في هيئة توريق تجريدي، وهي أيضاً أشكال هندسية تصورها الناس لأول وهلة في العالم الإسلامي وفهموها أول الأمر على أنها نقوشاً. وهذه بالفعل هي

[١]– نعيمة الشيستي، المرجع نفسه، ص ٢٥٥ و٢٥٨.
[٢]– المرجع نفسه، ص ٢٤٣.

الموضوعات الأساسية للفن الإسلامي، التي تسود الفن الديني أو الدنيوي على حد سواء " ، وخاصة الإيراني منها والعثماني،

ولم يشكل الموقف التقليدي للإسلام من الرسم والتصوير التشبيهي أية مشكلة في انصراف الفنانين الإيرانيين والعثمانيين نحو الرسومات الآدمية والحيوانية، كما هو واضح في المنمنمات، لكن، كان لتوجههم – أيضاً – نحو العناية الجمالية والتشكيلية بالزخرفة والخط، والتأكيد على حضور هذه العناصر في تكوين المنمنمة، كان – مما لا شك فيه – الأثر الكبير في ازدهارها وتطورها جمالياً وفنياً، بل والسهولة في قراءتها وفهم مضامينها. فقد أفادت المنمنمة من الخط أيما إفادة؛ إذ تحول النص البصري إلى نص مقروء، وتناغمت الأشكال الزخرفية والكتابية مع الأشكال الآدمية والحيوانية والمعمارية النظري، لترتقي المنمنمة إلى عمل فني متكامل الأركان.

وتحتوي المنمنمة الفارسية والعثمانية على عدد كبير من العناصر والوحدات الزخرفية التي تختلف في قيمتها الفكرية والجمالية والفنية، هذا ما جسده المصورون الفرس والعثمانيون في منمنماتهم، ولنتذكر ما أشرنا إليه في الفصل الثاني، كيف أن الفرس أكثروا من رسم العمامة، وهي رمز ذو دلالات دينية وتاريخية تخص العصر الصفوي، وكيف أن المنمنمات العثمانية كانت تعج بالأسلحة (المدافع)، عندما كانت الجيوش العثمانية تحاصر المدن الأوروبية.

وكان لدخول الزخرفة والخط إلى تكوين المنمنمة ترسيخ لإحدى القواعد الهامة في علم الجمال، أي جعل المنمنمة كقطعة موسيقيا صامتة. كما كانا محاولة لرفع فن المنمنمة إلى مستوى أكثر روحانية، ودون أن تنتزع منها خصوصيتها المرتبطة بالتأمل والتخيل.

[1]– ريتشارد إيتنجهاوزن، المرجع نفسه، ص ٣٦٥

وينبغي أن نذكر، أن مقولات الحكم الجمالي بالنسبة للزخرفة والخط، هي الرقّة والتناسق والإيقاع، والليونة، والانسيابية، والحركة المستمرة. وهذا واضح عند النظر إلى المنمنمات التي تحتوي على العناصر الزخرفية والكتابية.

وبلغت هيمنة هذه العناصر (الزخرفية والخطية) – التي تمتلك قوة في الشكل والمضمون – أنها فرضت نفسها على مساحات واسعة من المنمنمة، أن جمال المنمنمة وقراءتها عصيّان على الفهم من دون هذان العنصران. وعلى هذا الأساس فإن العناصر الزخرفية والكتابية في المنمنمات الفارسية والعثمانية تتطلب شيئاً من التفصيل.

كما نالت الفنون الزخرفية الإسلامية على اختلاف أنواعها رعاية ملوك الأسرة الصفوية في إيران. ولقد تجلت هذه العناية في تشييد العمائر مثل القصور والمساجد والأضرحة. ولم يقتصر الأمر على ذلك، بل طالت فن التصوير، والمنمنمة على وجه الخصوص. فازدانت المنمنمات بالعناصر الزخرفية (النباتية منها والهندسية)، ومنها شكلت إطاراتاً للمنمنمة، ومنها ما اشتركت مع العناصر الأخرى في المشهد الكلي للمنمنمة .[١]

من هنا كانت أهمية هذه الفقرة، التي تحتاج إلى بحث مطول ومركز، وإن جاءت بشكل مقتضب، إلا أنها تكشف على أهميتها البالغة في تشكيل المنمنمة على صعيدي الشكل والمضمون.

وعلى ضوء ما سبق، فقد " اكتسب الإيرانيون أسلوباً فريداً في الفن عموماً، وفي الزخارف والكتابات على وجه الخصوص، فمن خلال العناصر الزخرفية التي تكثر في المنمنمات، نجد روحاً صوفية قد اتخذت – من خلال الزخارف – طريقة تجريدية ذات خطوط متموجة، تساعد

---

[١]– أبو محمد محمود الفرغلي، الفنون الزخرفية الإسلامية في عصر الصفويين بإيران، مكتبة مدبولي، طبعة١، ١٩٩٠.

مع ذلك، بهيئتها المنتظمة، على تصوير الطريقة التي يمكن بها فهم تجربة باطنة تجلِ عن التعبير " . فنلاحظ التأثير الكبير للزخرْفة الإسلامية وإعجاب الفنان بها من حيث توزيع العناصر الزخرفية والتوازن والإيقاع الفني فضلاً عن التكرار، إذ اهتم بالتصميم والتزيين على نطاق واسع ولا سيما في المنمنمة المتأثرة بالنظام المتوازن والمتناظر للفن الإسلامي.

والجدير بالذكر، فقد "أعجب الغربيون بالرسوم الزخرفية وقد قلدها بعضهم، حتى يروي عن الفنان ليوناردو دافنشي إنه كان يقضي ساعات طويلة يرسم فيها الزخارف الهندسية الإسلامية" .

من جهة أخرى، لقد استخدمت الكتابات الفنية نقوشاً، وعناصر فنية قد لعبت دوراً في توضيح فكرة ما أو مقطعاً رمزياً في المنمنمة، وكانت لها أهمية بمكان مع العناصر الفنية الأخرى في البناء والتأليف، وأخيراً، في تكامل التكوين.

ولكن، هل يمكن القول أن الكتابة التي ترافقت أو تكاملت مع شكل ومضمون المنمنمة تتضمن " رسالة إسلامية؟ من المؤكد أن هذا العنصر في المنمنمة يساعد على إيجاد جو إسلامي، إلا أنه من غير المحتمل أن يكون محتواه إسلامياً بالضرورة فالكثير من تلك الكتابات الخطية، هي كتابات توضيحية، وتعريفية تدل على ما تريد المنمنمة قولها. وجاءت بعضها آيات من " القرآن الكريم " الذي كتب " أصلاً " بالحروف العربية، لأنها أداته التعبيرية، والتي كانت تثير في النفس أصدق مشاعر التوقير والإجلال، أو أمثالاً وحكماً دنيوية، أو حتى مقاطع من قصائد شعرية صوفية. ... الخ، فكان من الطبيعي أن يكون لها معناً واقعياً أو رمزياً أو حتى تشكيلياً في الأنساق البصرية والموضوعية للمنمنمة.

---

[1]- بتصرف، ريتشارد إيتنجهاوزن، المرجع نفسه، ص ٣٦٢-٣٦٣.

[2]- معتز عناد غزوان، الدلالات الفكرية والرمزية للفن الإسلامي في التصميم المعاصر، مجلة كلية الآداب، بغداد، عدد ١٠١.، ص ٥٣٣-٥٣٤.

ومما يزيد من إشارات الاستفهام هي " أن رسوم المخطوطات كفن المنمنمات يتوازى ليس فقط مع تطور .. الحليات وصناعة الكتب وإنما أيضاً مع تطور أدوات الكتابة والنسخ وطرز الخط والأقلام، ففي أغلب الحالات نجد أن الخطاط هو نفسه الرسام " . سنعثر على هذه [1] المقاربة حينما نقارن " طراز خط النص طليق (الفارسي) مع منمنمات العهود الإليخانية والتيمورية والصفوية، سواء الصادرة عن محترفات شيراز أم أصفهان أم مدرسة هيرات أو تبريز أو غيرهم " . [2]

إن العلاقة الجمالية بين أشكال الخطوط ومضامينها وتيارات مدارس المنمنمات لم يدرس بعد لما له من أهمية هذه المقارنة في البناء الفني والجمالي للمنمنمة، وفي إثبات تمايزها الثقافي الشرقي.

وحين تبرز فكرة المنمنمة من الرسم، " يتحول التعبير الكتابي إلى محاولة لترجمة هذا الرسم، وهكذا تتفاعل الكتابة والرسم تفاعلاً إيجابياً. ويرتفع التضاد بين فن الرسم وفن الكتابة من خلال التعبير بالصورة، أي التعبير اللغوي التصويري. وبالمثل فالتعبير اللغوي يحمل ملامح الرسم والإشارة " . كما و" لا تشترك خطوط [3] الكتابة وخطوط الرسم في منحاهما الشكلي فحسب، إنما هناك علاقة مضمرة بينهما من حيث انزياحهما نحو المضمون والتعبير عن طريق الصورة (المنمنمة). (ومن الناحية العملية يتخطى الخيال التصويري حدود الأجناس الأدبية. وربما يعود ذلك إلى أن أصول الفن قد مرت عبر " لغة الصور " إلى " لغة الحروف ". [4]

---

[1] – أسعد عرابي، الخصائص الجمالية للمنمنمات الإسلامية، المرجع نفسه، ص ٤٤.

[2] – المرجع نفسه، ص ٤٤.

[3] – جونتر جراس، الكتابة وفن الرسم، مجلة فكر وفن الألمانية، تصدرها، إنترناسيونيز، العدد ٣٨، ١٩٨٣، ص ٤٨.

[4] – جونتر جراس، المرجع نفسه، ص ٤٨.

ولأهمية هذا الطرح، حاولنا أن نلقي الضوء على خط (النستعليق) الذي كان له وجود حيوي في تحقيق المنمنمات الفارسية والعثمانية لاحقاً.

خط النستعليق:

وهو " من الخطوط العربية الكلاسيكية جاء به فنانو فارس لذلك سمي باسمهم ويسمى النستعليق لاستخراجه من خط النسخ وكلمة النستعليق هي مزيج من كلمتي النسخ والتعليق " .

" والتعليق هو خط الفرس الأول الذي اخترعوه لكنه لم يستمر طويلاً لعدم توفر العنصر الجمالي فيه وكثرة انحداراته؛ فجاء خطاط فارسي قدير يدعى مير علي التبريزي فأدخل شيئاً من خط النسخ على التعليق وسماه النستعليق، فأخذه الإيرانيون واعتمدوه خطاً رسمياً لهم فجودوه وبرعوا فيه، وكان من ولعهم به أنه إذا كان الخطاط لديهم لا يجيد هذا الخط لا يعتبرونه خطاطاً وحتى لو أجاد خطاً غيره " . ومن الأمثلة على ذلك، الشّكل رقم (٦٣)، وهي منمنمة تعود إلى القرن السادس عشر (١٥٢٧-١٥٢٨)، والتي تمثل أردشير وجاريته جلنار، من " شاهنامة " لطهماسب، حيث تحتل الكتابة الثلث الأعلى من اللوحة، وهي كتابة بحروف عربية وبخط فارسي (نستعليق)، وقد كتبت بنعومة ورشاقة، مما أضفى جواً شاعرياً على اللوحة وخفف من ثقل التكوين الممتلئ بالعناصر المتنوعة، والأهم من ذلك، استعاضت المساحة المكتوبة عن السماء.

استعارت المنمنمات – كتصوير – تكوينها من الأشكال الزخرفية والخطية؛ فاللّولب الذي اعتبره "بابا دوبولو" أرضية التأليف الفني لكل المنمنمات العربية والإسلامية استعمل كثيرا وبترداد ملفت للنظر في الزخرفة العربية، ودخل في الكثير من أنواع الخط العربي. أما المربّع السحري

---

[١]– أحمد عبد الله سرحان، حرفنا العربي وأعلامه العظام عبر التاريخ، الحقيقة برس، ١٩٨٨، ص ١٤٢.

[٢]– المرجع نفسه، ص ١٤٢.

أو ما سمي بالأوفاق السحرية فعدّ أيضا قاعدة تأليفية للعديد من الموتيفات الزخرفية والكوفية. أما الثياب والأشجار وحتى السماء، فهي عبارة عن خطوط مشابهة لذؤابات الخط النسخي وتعرجاته. ويعد ذلك عاملا مساعدا على اللا محاكاة بوجهها الأول ولا واقعيتها بالقياس إلى الموضوع الطبيعي أو اقترابها من الأشكال الهندسية في محاولة لإعطائها بعض السمات الروحية، وفي ذلك مجاراة للشريعة. فإن ذلك يعطي بعضا من المشروعية، حيث يجد الناظر في هذه الرسوم بواطن كتابية أو خطوطية وزخرفية قد تكون حائلا آخر دون الاعتراض على هذه الرسوم.

ومن هذه الوجهة، فقد كان هذا الموقف فاعلا في تمايز تصور الفنانين المسلمين الإيرانيين للمفهوم الجمالي؛ فعلى الرغم من قيمة الرسم والتصوير عندهم، فإنه لم يكن الرد الكافي على الحاجات النفسية لديهم، وخاصة الدينية منها. فقد فضل الفنانون تزيين المساجد والكتب الدينية والأماكن المقدسة بالخط والزخرفة العربيين، جاعلين منهما نتاجاً متمايزاً لفهمهم الجمالي والفني.

٦- المبحث الثالث، مقارنة بين كبار رسامي المنمنمات الفارسية وكبار رسامي المنمنمات العثمانية:

لقد قمنا – في الفصل السابق – بدراسة وتحليل عدداً من المنمنمات الفارسية والعثمانية، حيث تناولنا الموضوعات التي تجسدت في المنمنمة، كما وقمنا بتحليل عناصرها الفنية، تلك المنمنمة التي كان للمصورين دوراً في تشكيلها، وإعطاءها بعدها الحضاري والفني والجمالي.

وفيما يلي ستكون لنا وقفة عند أبرز رسامي المنمنمات الفارسية والعثمانية، فهذا المبحث لم يتطرق إلى كل الرسامين الذين كان من الممكن ذكرهم، فالغاية من هذا المبحث ليس سرد كل الأسماء، إنما هو ذكر بعض الحالات الفريدة والمعبرة في تاريخ المنمنمة الفارسية والعثمانية، والذي كان لها حضورهم الواضح وتأثيرهم القوي في هذا الميدان:

١-٦- أولاً، الرسامين الفارسيين:

يمكن القول بداية، أن الرسامين الإيرانيين قد لعبوا دوراً مهماً في أكثر المدارس الفنية للمنمنمات، فقد كان بعضهم ما يزال تحت تأثير المدرسة السلجوقية والمغولية، ومدرسة بغداد، وبعضهم الآخر قد تأثر بأساليب الرسامين والحرفيين الصينيين الذي استدعاهم الشاه عباس خلال انتقاله إلى عاصمته الجديدة أصفهان. وطوال الحكم الصفوي ظهرت أسماءً لامعة في تصوير المنمنمات، نذكر منهم:

١-١-٦- كمال الدين بهزاد (١٤٤٠-١٥١٤):

" ظهر كمال الدين بهزاد في هراة، حوال منتصف القرن الخامس عشر الميلادي، وأدخل على الرسم والتصوير كثيراً من التطوير، وهو من أوائل المصورين المسلمين الذين وقَّعوا على أعمالهم الفنية بأسمائهم صريحة وبوضوح، وامتاز كمال الدين بقدرته على مزج الألوان، والتعبير عن الحالات النفسية المختلفة، فانتهى على يديه تطور التصوير الإيراني في عهد المدرستين الإيرانية – المغولية، فبلغ التقدم منتهاه " .[١]

" ولما جاء الشاه إسماعيل إلى الحكم سنة ١٥٠٢ م، استدعى بهزاد إلى عاصمته تبريز، حيث أحاطه بالرعاية والتقدير. ويقال إنه لما خرج الشاه إسماعيل لقتال الترك عام ١٥١٤، أخفى المصور بهزاد والخطاط شاه محمد النيسابوري في إحدى المغارات حرصاً على حياتهما.... ولما أدركت الوفاة الشاه إسماعيل، بقي بهزاد يعمل في خدمة ابنه الشاه طهماسب ... " .[٢]

[١]- بتصرف، شوقي أبو خليل، الحضارة العربية الإسلامية، دار الفكر، دمشق، طبعة٣، ٢٠٠٧، ص ٥٨٢.

[٢]- بتصرف، ثروت عكاشة، التصوير الفارسي والتركي، المرجع نفسه، ص ١٦٦.

(وتدل النظرة الإجمالية لأعمال هذا الفنان العظيم على أنه كان أستاذاً مجدداً في ميدان التصوير...، ينفرد برقة الأداء والعناية برسوم الأشخاص والواقعية المتجلية في الأعمال والحركات واندماج شخصيات صوره فرادى أو جماعات اندماجاً صادقاً. وتبدو تصاويره كأنها لوحات من الفسيفساء تتألف أجزاؤها. ويمتاز رسم كل جماعة في تصاويره بطابع خاص يعبر عن وجدان الفنان..... ولقد أنهى بهزاد عهد تحكم الخطاط في حجم الصور وفي اختيار الموضوعات المصورة، وفي تحديد المساحات التي يتركها بالمخطوطة كي يشغلها المصور. فنراه وقد انتقى الموضوعات التي تراءت له وصورها في الأحجام التي يراها مناسبة)[١] . فقد ذكرنا في الفصل الأول كيف أن بهزاد استبعد الخط من تصاويره، وقلل من سلطة الخطاط الذي كان يحدد خيارات الرسام.

ومن أهم المنمنمات التي اشتغلها بهزاد هي منمنمات الخاصة بمخطوطة " بستان سعدي ١٤٨٨م "، ومنمنمات لمخطوطة منطق الطير لفريد الدين العطار، وبعض من المنمنمات لقصائد " الخمسة " للشاعر نظامي، وبعض من المنمنمات لمخطوطة " ديواني نوائي ١٤٧٢م، ونلاحظ في الشكلين (رقم ٦٤ و٦٥) خلو المنمنمة من الكتابات بشكل نهائي.

ومن الموضوعات التي كان لبهزاد السبق في تناولها ونالت اهتمامه، (تصاوير الدراويش، فكان التصوف شائعاً في العراق في تلك الفترة وسادت الأعمال الأدبية نزعة دينية، وكان لبهزاد أيضاً ميول صوفية، ومن تصاوير الدراويش التي تنسب لبهزاد تصويرة تمثل " درويشاً من بغداد "، وينسب إليه أيضاً تصويرة من مخطوطة " خمسة الأمير خسرو دهلوي "، وتصويرة فردية تمثل ثلاثة دراويش في حلقة ذكر تصحبهم الموسيقي، وترجع إلى حوالي ١٥٠٠م. ربما كان

[١]- بتصرف، المرجع نفسه، ص ١٦٦.

لإقبال بهزاد على تصوير الدراويش أكبر الأثر في إجادته لتصوير الأشخاص ذوي اللحى والتي امتدحه الإمبراطور المغولي الهندي " بابر " في إجادتها، فقال: أنه لا يجيد رسم الوجوه بدون لحية على حين يرسم اللحى بإعجاب) . ولعل من أهم ما أضافه بٰهزاد إلى التصوير الإيراني مقدرته الفائقة في حشد وتوزيع عدد من الأشخاص في التصويرة مستفيداً في ذلك من عناصر التصويرة المختلفة موضع الأشخاص بين الصخور والأشجار في مقدمة وخلفية التصويرة وفوق الأبراج وشرفات المباني."كما تميزت تصاوير بهزاد بالتناغم الذي تمثل في اختلاف ملامح الأشخاص ولون بشرتهم، فكان يحرص على تصوير عبد أسود في التصويرة، وقد ظهر مثل ذلك من قبل في تصويرة من شاهنامة (محمد كوجي) هراة (١٤٤٠م)محفوظة في الجمعية الآسيوية الملكية في لندن وتمثل تهمينة في زيارة لرستم " .[٢]

٢-١-٦- **المصور محمدي:**

كانت ظاهرة غريبة أن يتألق فجأة فنان من البلاط الصفوي هو المصور **محمدي** خلال فترة الاضمحلال الفني، فينفث الروح في فن التصوير بالعودة إلى الطبيعة دون انسلاخ جذري عن التقاليد، ويقدم أسلوباً جديداً تتجلى فيه المعالجة الواقعية، كما في الشكل رقم (٦٦)، الذي يعد نموذجاً رائعاً لهذا الأسلوب، فعلى الرغم من طغيان المنظر الطبيعي الخلوي على المشهد كله فلا يكاد يظهر على سطح المنمنمة غير الشخوص..... وقد أوحت الواقعية التي صورت بها رؤوس بعض الأشخاص إلى أنها من إبداع المدرسة المغولية بالهند، غير أن هذه الواقعية قد انبثقت من حماسة الفنان وانفعاله بالموضوع الذي صوره لا من الاهتمام العلمي الشائع عن المدرسة المغولية في العناية بقواعد المنظور والتجسيم وما إلى ذلك مما استقته من الغرب. وقد تجلى

---

[١]- بتصرف، صلاح أحمد البهنسي، المرجع نفسه، ص ٥٥- ٥٦.

[٢]- د. حسن الباشا .التصوير الإسلامي في العصور الوسطى ،القاهرة ،١٩٥٩،ص١٤٧-١٤٨

الطابع الفارسي الخالص في التشكيل فظهرت القطة والزهور بالدقة التي تنبئ عن ملاحظة بالغة، كما كشفت التعبيرات البادية على الوجوه عن إنسانية المصور، وأضفت مهارة التنفيذ على هذه الصورة الرقة والحيوية، حتى عبرت واقعيتها عن السر المكنون للموضوع المصور أكثر مما عبرت عن الملامح المرئية) . الأشكال السابقة رقم (٣٤[١] و٣٥ و٣٧ و ٣٨).

٣-١-٦- أقا رضا:

هو (ابن مولانا علي أصغر القاشاني مصور الأمير ابراهيم ميرزا حاكم مشهد عام ١٥٥٦ و١٥٥٧م، ومن ذلك يكون قد نشأ في أكبر مركز فني خلال تلك الفترة. وكانت مهارته في شبابه في رسم الصور الشخصية " البورتريه " قد كتبت له الشهرة وجعلته موضع التفضيل على غيره من بلاط الشاه عباس الأول بعد ذلك، أي في حوالي عام ١٥٩٠م. وترجع أعماله المعروفة ما بين ١٦٨٩ و١٦٠٠م، وتتميز جميعاً بخطوط جميلة متدفقة مسترسلة تستجيب في سلاسة للعناصر التي تشكلها وتنتهي بوقفة حادة كلما ارتفعت الفرشاة عن الورقة، وتكشف عن ولع بالإعراب عن الشفافية حين يصور أكمام " الموسلين " وعن شغف بتصوير تموج شعر الرأس واللحية. فضلاً عن إظهار طيات حزام الخصر والعمامة) . وفي الشكل رقم (٦٧)،[٢] يظهر أسلوبه الجديد في التعامل مع الشخوص، " وهو تقويس الشخص المصور من الأمام بثني ركبتيه قليلاً إلى الخلف، وإذا أضفنا اكتناز الوجنة والذقن أدركنا .. التغيير الذي طرأ على تصوير الشخوص خلال حكم طهماسب متطوراً إلى الطراز الذي يفرضه ذوق العصر والذي تزداد فيه

---

[١]- بتصرف، ثروت عكاشة، التصوير الفارسي والتركي، المرجع نفسه، ص ٢٦٧-٢٦٨.

[٢]- يتصرف، ثروت عكاشة، التصوير الفارسي والتركي، المرجع نفسه، ص ٢٧١.

الكتفان انحداراً والجسم امتلاءً دون تحديد الخصر، وتلك نتيجة منطقية لسيادة النهج الطبيعي في التصوير " . [١]

٤-١-٦- دوست محمد:

اسم عُرف به عدة أشخاص عملوا في صناعة الكتب وتزويقها في القرن السادس عشر بالخطوط والصور. " ولئن كان ترتيب مصادر المعلومات لم يقيض كشفها كلها بعد أمراً غير يسير، إلا أن من المؤكد أن أحد هؤلاء الذين حملوا هذا الاسم كان يشتغل في صنعة الكتب ما بين ١٥٣١ و١٥٦٩ وأعد مجلداً (ألبوماً) للرسومات وأعمال الخط بطلب من راعي الفنون الصفوي بهرام ميرزا. وهذا المجلد الموجود في خزائن طوب قابي سراي في اسطنبول، يضم مقدمة وتاريخاً مختصراً لفن التصوير الفارسي " . [٢]

٥-١-٦- سلطان محمد

"يعتبر سلطان محمد أغزر مصوري الشاه طهماسب انتاجاً، وقد عكس في تصاويره مظاهر العظمة والأبهة التي كانت من سمات بلاط الشاه طهماسب كما كان من أكثر المصورين تناولاً لمناظر الطرب وأدخل عليها نوعاً جديداً من الدعابة والفكاهة مثال ذلك تصويرة من ديوان حافظ (١٥٢٧م)، والمحفوظ في مجموعة كارتييه وتمثل "مجلس طرب " . وقد أظهرت مناظر الطرب[٣] إمكانية سلطان محمد في حشد عدد كبير من الأشخاص وتوزيعهم توزيعاً متناسباً" . [٤] " وهو أول من عمل من رسومه مجموعاً سماه المرقع – وهو لفظ عربي إيراني يقابل ما نسميه اليوم بالألبوم

---

[١]– المرجع نفسه، ص ٢٧١.

[٢]– أوليغ جرابر، المرجع نفسه، ص ٥٤.

[3]- Welch,(S.C):Persien Painting.NewYork.19761 P1.18

[4]-Welch,(S.C):Op.cit:p1.17

– جمع فيه رسوماً ولوحات مستقلة بذاتها، أي ليست متصلة بنص كتاب، وهي مستقاة من الأساطير والحكايات الشعبية .[1]

٦-٢- ثانياً، الرسامين العثمانيين:

يمكن القول بداية، أن الرسامين العثمانيين قد لعبوا دوراً مهماً في أكثر المدارس الفنية للمنمنمات، فقد كان بعضهم ما يزال تحت تأثير المدرسة السلجوقية والمغولية، ومدرسة بغداد، وبعضهم الآخر قد تأثر بأساليب الرسامين والحرفيين الصينيين الذي استدعاهم الشاه عباس خلال انتقاله إلى عاصمته الجديدة أصفهان. وطوال الحكم العثماني ظهرت أسماءً لامعة في تصوير المنمنمات، نذكر منهم:

٦-٢-١- المصور مطراقي:

" اختص بالأسلوب الطبوغرافي، وخاصة في مخطوط بيان منازل سفر العراقيين عام ١٥٣٤م، فقد رسم فيها تصاوير لا تمت بصلة للأسلوب الفارس نرى فيها المدن ومخيمات الجيوش، رسمت في رأسي، فتظهر التلال والأنهار والكباري والوديان، وهذه التصاوير خالية تماماً من الكائنات الحية " . والمخطوط يحكي عن سلّيمان القانوني في موقعة العراق، وقد صاحبه المؤلف، وكان هو نفسه مصوراً، فسجل مائة وعشرين تصويرة للمدن والبلاد التي مر بها " سليمان القانوني "، من استانبول إلى تبريز وبغداد والعودة ثانية إلى تبريز ثم إلى حلب وديار بكر وفي النهاية إلى استانبول. فكان هذا المخطوط المصور من أنجح المخطوطات من الوجهة الفنية البحتة، كما كان له أكبر الأثر على المخطوطات التاريخية بعد ذلك، فقد اقتفى أثره

[1]– بتصرف، حسين مؤنس، المرجع نفسه، ص ٣٢٦.

[2]– بتصرف، نعيمة الشيستي، المرجع نفسه، ص ٢٥١.

الفنانون في أسلوب تعبيره في رسم العناصر المعمارية، ورسوم المدن، وظهر بعد ذلك في تكوينات كان للرسوم الآدمية فيها مكان الصدارة في داخل هذه التكوينات الطبوغرافية " .[١]

كما أبدع هذا المصور " أسلوباً جديداً في رسم المناظر الطبيعية للمدن مرتكزاً على الرسم الشبيه بالخرائط، والذي انتشر بين المصورين للموضوعات التاريخية. وتكمن أهمية التصاوير في نهاية هذه المرحلة في أنها ليست فقط أول تصاوير لفناني الموضوعات التاريخية، بل لأن مختلف الأساليب ممتزجة فيها، ولأنها قد استحدثت من الموضوعات الجديدة أساليب جديدة، واتخذت شكلها المتكامل لكي تصبح أسلوباً ناضجاً في السنوات اللاحقة، فأصبح كل مخطوط من هذه المخطوطات وثيقة تاريخية للعصر التي صورت فيه " .[٢]

٣-٢-٦- عثمان:

ظهر " في عهد مراد الثالث، ورسم تصاوير لمخطوطة ظفرنامه، وقد وصفه سيد لقمان، وهو مؤرخ وكاتب المخطوطة، بأنه " أعظم الفنانين الموهوبين. حيث جمع فيها كل مميزات أسلوب الكلاسيكية في عهد مراد الثالث كما تتضح المهارة والإتقان في رسم الأشخاص ويظهر التعبير على ملامح الوجوه مع تجانس وترتيب في الالوان ينمان عن تمكن المصور " ..[٣]

وللمصور عثمان منمنمات في المخطوط الثاني " لسيد لقمان ، " الشاه نامه "، منها تصويرة " تمثل علماء يعملون في مرصد جلاطاً سراي الذي بني في عهد مراد الثالث " نرى نضج التصاوير من الوجهة الفنية، ومهارة عثمان بالرغم من أن التكوين بسيط، فإنه مفعم بالحركة المتمثلة في حركات العلماء المختلفة، وتوزيع مجموعاتهم. ويمكننا أن نتعرف فيها على عملهم

---

[١]- بتصرف، نعيمة الشيستي، المرجع نفسه، ص ٢٥١.

[٢]- بتصرف، المرجع نفسه، ص ٢٥٥

[٣]- بتصرف، المرجع نفسه، ص ٢٦٢.

وآلاتهم فالتكوين مكون من عدة مستطيلات أفقية، وخطوط رأسية متماثلة، في أوضاع الأشكال الآدمية وفي رسوم الآلات " .[١]

٤-٢-٦- علي الريِّس (نيجاري):

" عُرف عن هذا المصور ببراعته في رسم الصور الشخصية للسلاطين العثمانيين والقادة الكبار، وقد اتبع أسلوباً مختلفاً عن الأسلوب الغربي في رسم " البورتريهات "، حيث حافظ على الأسلوب الشرقي الذي يعتمد على " التكوين المسطح دون إضافة أي ظلال إلى شخصياته وألوانه، وكان أسبق المصورين إلى تجسيد الشخصية من خلال حركتها، حيث نرى السلطان رافعاً ذراعه اليمنى فوق رأسه ممسكاً قوسه بيسراه في وضع يشير إلى أنه قد أطلق لتوه سهماً في اتجاه الهدف متابعاً مسيرته بعينه..... " . الشكل رقم (٦٨).[٢]

[١]- نعيمة الشيستي، المرجع نفسه، ص ٢٦٢-٢٦٣.

[٢]- ثروت عكاشة، التصوير الفارسي والتركي، المرجع نفسه، ص ٣٤٠.

الفصل الرابع

١- تجربة الباحثة

٢- الخاتمة

٣- النتائج والتوصيات

٤- قائمة الأشكال

٥-١- قائمة أشكال الفصل الأول

٥-٢- قائمة أشكال الفصل الثاني

٥-٣- قائمة أشكال الفصل الثالث

٥-٤- قائمة أشكال الفصل الرابع

٥- قائمة المراجع

الفصل الرابع

١- تجربة الباحثة

خلال دراستي في كلية الفنون الجميلة، تعرفت على أساليب فنية أوربية مختلفة وجذبتني المدرسة الانطباعية فحاولت السير على خطاها وكانت أعمالي في مشروع التخرج منفذة بالأسلوب الانطباعي .

وعندما بدأت في مرحلة الماجستير أردت أن أبحث في موضوع المنمنمات الفارسية والعثمانية، لكونها (المنمنمات) مرتبطة بالتراث الفني الشرقي، الذي طالما نهل منه كبار الفنانين الأوربيين أمثال بول كلي وماتيس وكاندنسكي وغيره. وأيضاً، كان للدي رغبة أن أعرف أكثر عن موضوع مجهول إلى حدٍ كبير فالمنمنمات فن قلما تحدثت عنه الدراسات الأكاديمية.

والآن، وبعد أن تكونت لدي صورة واضحة – إلى حدٍ كبير – عن فن المنمنمة، حاولت أن أستفيد من بعض خصائصه بما يتناسب مع طبيعة مسار عملي في اللوحة، فاستخدمت تقنية إلصاق القماش على سطح اللوحة لتكون مادة مكافئة للعنصر الزخرفي الذي يشكل فضاء المنمنمة بما يحتويه من تنوع وغنى وتناغم. كذلك، أردت تحقيق طبقات تصويرية من خلال قطع القماش لتوظيفها ضمن أسلوب واقعي مبسط، واخترت تكوينات تمكنني من تفادي المنظور الجوي وآثرت التقشف في مزج الألوان والتحجيم قدر الإمكان للحصول على مساحات لونية صافية وقوية ومستقلة بذاتها كلٍ عن الأخرى تتجاور ضمن نسيج لوني منسجم. لذلك اتجهت نحو معالجة السطح واللون بتنوع هذه المادة سعياً لاستخدام كل إمكاناتها اللونية والمادية كضرورة مجردة ضمن بناء يحتوي خطاً مرسوماً يحاول أن يتحاور مع هذه الألوان والمساحات بانسجامها أو تضادها.

والجير بالذكر، وفي هذه التجربة، فإنني لم أتخلى عن الشكل الواقعي ولو أنه يبدو أحياناً غاية في التبسيط، والإنسان أو المرأة على وجه الخصوص هي العنصر المحوري في أعمالي لما يحمله الشكل الأنثوي من دلالات تعبيرية مكثفة وقوية.

وفي الأشكال التالية، يمكن إلقاء المزيد من التوضيح على تجربتي:

الشكل رقم (٦٩):

وهو بعنوان، "عزلة ": عبارة عن لوحة زيتية، ومن مكوناتها أيضاً، قصاصات ورقية وكولاج، ومشغولة على قماش، وقياس اللوحة ٧٠ x ٩٠.

في هذا العمل امرأة أشبه بأن تكون مستلقية على جانبها ضمن صندوق، وجسدها منطوي على نفسه، ويمر القطع في الثلث الأسفل من الوجه.

سعيت في هذا العمل للحفاظ على رونق وصفاء اللون لذا تجنبت الظلال و مزج الألوان قدر الإمكان للوصول إلى تجاورات لونية يربطها تآلف بصري شبيه بذلك الذي نجده في صور المنمنمات .

واستفدت من بعض الزخارف ذات الأشكال النباتية في القماش فكانت الورقة عند العنق والزهرة عند الكاحل تضفي لمسة شاعرية وتابعت رسم بعض الزخارف على الفستان لأعزز الربط بين السطوح القماشية الملصقة والجزء الملون باللون الزيتي في الفستان و لجأت لتقنية التوشيح لخلق وحدة وانسجام أكبر ضمن مساحات العمل اللونية.

كما وتعبر اللوحة عن حالة من العزلة والخوف والحاجة . الأرجل مضمومة ومنطوية والأيدي تلتف وكأنها مقيدة أو ربما بحاجة إلى عاطفة تمدها بالأمان .اخترت القطع في الوجه للتأكيد على كونها مهمشة ولجعل خيال المشاهد يتوقع ملامحها.

الشكل رقم (٧٠):

وهو بعنوان، " امرأة تقطف وردة "، لوحة زيتية ٥٠ x ٥٠.

في هذا العمل رسمت جسد امرأة منحني وغطيت مساحات اللوحة الفستان والجسد والشعر وفراغ العمل بطبقات بسيطة من الألوان ثم ألصقت قصاصات القماش الشفاف والكتيم على معظم مساحات اللوحة. وفيه، ينعدم المزج بين الألوان أو التدرج اللوني أو التحجيم أو المنظور فالهدف هو الوصول إلى مساحات لونية صريحة تتجاور بانسجام وإيقاع .

الشكل رقم (٧١):

وعنوانه، " امرأة وطيور سنونو "، لوحة زيتية ٥٠ x ٥٠.

حاولت أن أرسم بأسلوب يمزج بين أسلوب المنمنمات وبين الأسلوب الذي اعتدت أن أرسم به، فالطيور مبسطة لأبعد الحدود والأشكال يكاد ينعدم فيها التحجيم أو المزج اللوني. كما أن الطيور والطبيعة والمرأة تندمج في جو شاعري لطيف. وقد استوحيت هذا العمل من المنمنمات الفارسية.

الشكل رقم (٧٢):

بعنوان " شرود"،قماش ملصق ٥٠ x ٥٠

في هذا العمل، القماش هو المادة الأساسية التي غطت كل اللوحة ، وليس للألوان الزيتية حضور إلا في الجسد فكانت توشيحات بسيطة على القماش الذي يغطي الأرجل الأيدي والجزء الظاهر من الظهر والوجه والشعر وأحياناً وشحت بعض السطوح القماشية ولكن عموماً اللون الزيتي لا يكاد يلاحظ .

وأخيراً، أتمنى أن أكون قد وفقت في إنجاز أعمالي هذه و أنا مؤمنة بضرورة الاستمرارية في البحث والتجريب للوصول إلى أعمال أكثر نضج و فهم لما يمكن استوحائه وإعادة صياغته ضمن قالب حديث ومعاصر.

٢- الخاتمة:

استعرضنا في هذا البحث تاريخ المنمنمة الفارسية والعثمانية منذ أن ظهرت ملامحها وحتى نهاية القرن السادس عشر.

وقد كانت ثمة محاولة في هذا الصدد لإيضاح الجذور التاريخية والسياسية والاقتصادية، ودور الشاهات والسلاطين على هذا النوع من الفنون، والتي كانت لها دوراً أساسياً لتطور المنمنمة إلى أن وصلت في نهايات القرن السادس عشر إلى ظهور ما يسمى بـ" الرسومات المفردة "، كما أوضحنا تأثرت المنمنمة بالفنون الأخرى مثل الفن الصيني والأويغوري والإغريقي والأوروبي. وتناولت الدراسة التحليلية لشكل المنمنمة الفارسية والعثمانية ومضمونها ضمن حدود المنهج المحدد، أي، منذ بدايات القرن السادس عشر وحتى نهاياته، و كانت تُعتبر هذه الفترة

ذروة تطور المنمنمة الفارسية والعثمانية على حدٍ سواء، وقد حللنا المنمنمة بما تنطوي من قيم جمالية وفنية، يمكن الاستفادة منها في بناء اللوحة التصويرية، وخصوصاً أن كلاهما يتقاسمان القيم الفنية والجمالية وإن اختلفتا في بعض الأمور التي تخص كليهما.

٣- النتائج والتوصيات

١-٣- النتائج:

١-١-٣- إن المنمنمة كلغة تصويرية قد مرت بمراحل وأشكال ومضامين مختلفة ومتنوعة منذ العصور القديمة – للحضارة الفارسية والعثمانية – وحتى نهايات القرن السادس عشر، وفيها اهتم الفنان بناحية المضمون والمحتوى، وأحياناً ابتكر الفنان أشكالاً ورموزاً معبرة عن قيمة المنمنمة وعن أسلوب الفنان، كما فعل المصورين الفرس أمثال المصور " كمال الدين بهزاد " والمصور " محمدي " المصور " آقا رضا "، وأيضاً، المصورين العثمانيين مثل المصور " المطراقي " والمصور " عثمان "" و" نيجاري ".

٢-١-٣- إن المنمنمة بما تحملها من قيم فنية وجمالية تخص فنون منطقة الشرق ما تزال في حاجة إلى المزيد من الدراسات والأبحاث لفهم شكلها ومضمونها على نحوٍ علمي ومنهجيٍ أكثر، ولإبراز أهميتها وقيمتها البصرية والتشكيلية.

٣-١-٣- تبين وخاصة في نهايات القرن السادس عشر، أن المنمنمة واللوحة تتشابهان في العديد من القضايا المتعلقة بالبنية الفنية والجمالية، وإن اختلفتا في الأصول، ولذلك، يمكن الاستفادة منها في مجال اللوحة.

٢-٣- التوصيات:

١-٢-٣- إن فن المنمنمة له لغته الخاصة ومفرداته وأسلوبه، ومنها عناصرها الفنية، مثل: (المكان والزمان واللون والتناسب والتأليف والتشريح .... الخ)، بالإضافة إلى قيمتها الجمالية والتوثيقية، ولذلك، لا بد من الاهتمام بهذا النوع من الفنون من خلال دراسات متخصصة في مجالها، واصدار كتب مصورة تضم العديد من المنمنمات لتشكل حالة ثقافية بصرية.

٢-٢-٣- إن دراسة المنمنمة لها أهمية كبيرة في مجال الرسم والتصوير والتلوين، وكما هو معلوم، فقد استفاد العديد من الفنانين الحديثين والمعاصرين من شكل المنمنمة وأسسها الفنية، نذكر منهم: محمد راسم الجزائري .... وغيره من الفنانين العرب وغير العرب.

٣-٢-٣- الإحاطة بجميع التفاصيل المتعلقة بالمنمنمة وإدراجها ضمن كتب تخص تاريخ الفن في الشرق، ودراستها (عملياً ونظرياً) ضمن المدارس والاتجاهات الفنية التي ظهرت حينها، على سبيل المثال: مدرسة بغداد، ومدرسة هراة، والمدرسة السلجوقية، والتيمورية، حيث يعد هذا الأمر مجالاً حيوياً لفهم الباحثين أصول هذا الفن وفروعه.

قائمة الأشكال:

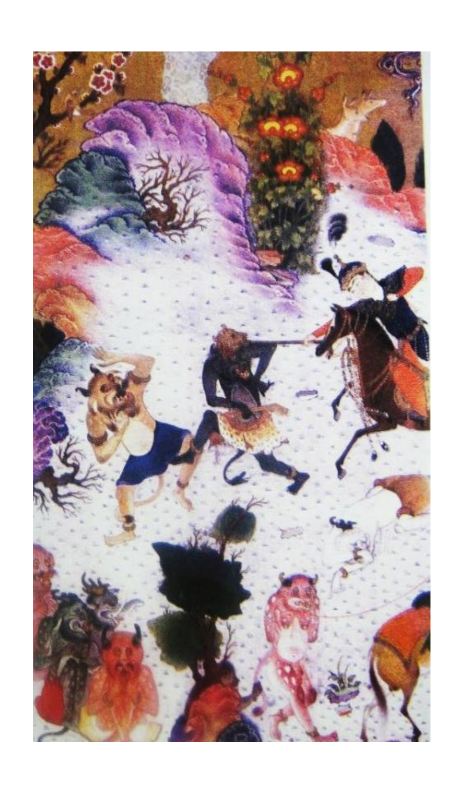
١-قائمة أشكال الفصل الأول:



الشكل رقم (١)، نعش رستم،.يعود لحوالي ١٣٣٦-١٣٣٥م



الشكل رقم (٢)، رستم يقتل اسفنديار، يعود لحوالي ١٣٣٦-١٣٣٥م



الشكل رقم (٣) طهمور يهزم العفاريت، العهد الصفوي المدرسة الصفوية الأولى



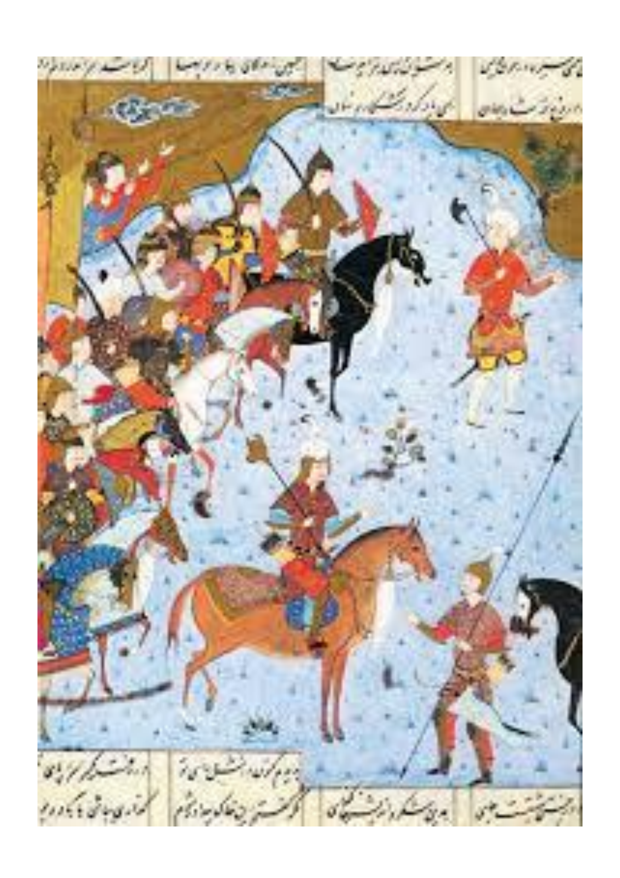
الشكل رقم (٤)، الضحاك يقتل البقرة التي غذى أفريدون بلبنها، العهد الصفوي النصف الأول من القرن ١٦م



الشكل رقم (٥)، الملك منوجهر يستشير المنجمين،العهد الصفوي



الشكل رقم (٦)العهد الصفوي النصف الأول من القرن ١٦م



الشكل رقم (٧)، شاهنامة الفردوسي،المصدر ، www.arab–ency.com ، العهد الصفوي



الشكل رقم (٨)، اسكندر والشجرة المتكلمة، العهد الصفوي .



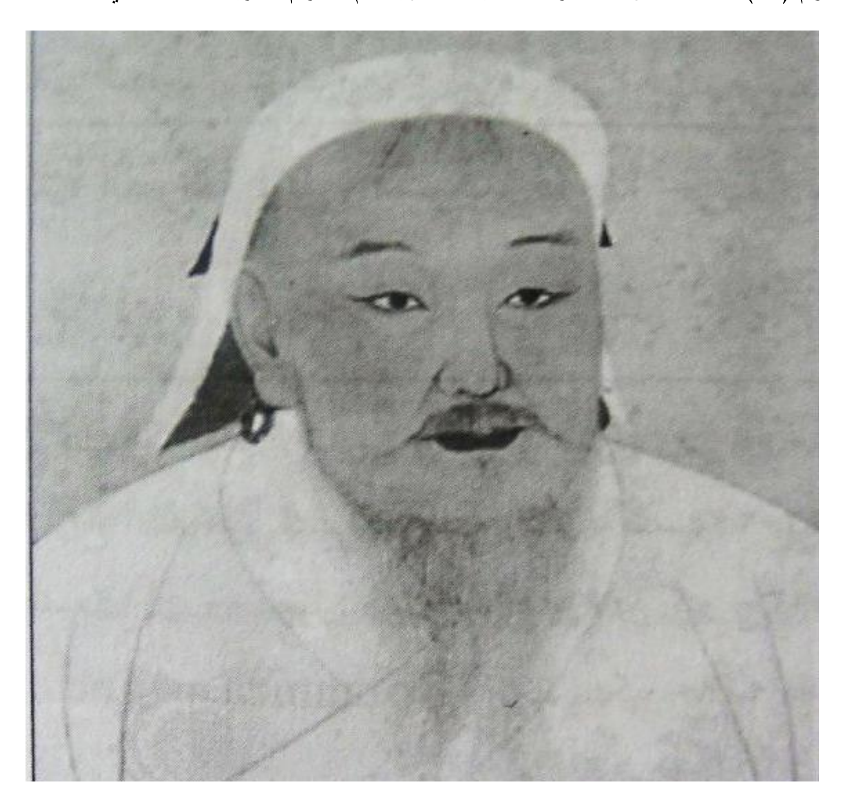
الشكل رقم (٩)، للصانع بيرغوتيل، عملة نقدية، الفترة الهلنستية ٣٣٠-٣٤٨ق.م



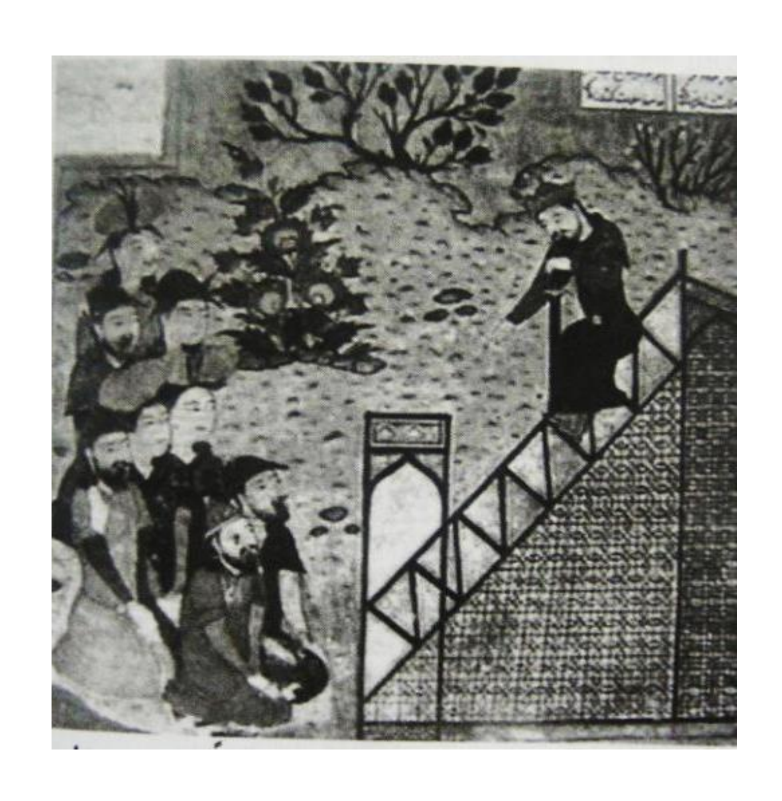
الشكل رقم (١٠)رسم يمثل ماني في غار خوجو القرن الثالث ميلادي



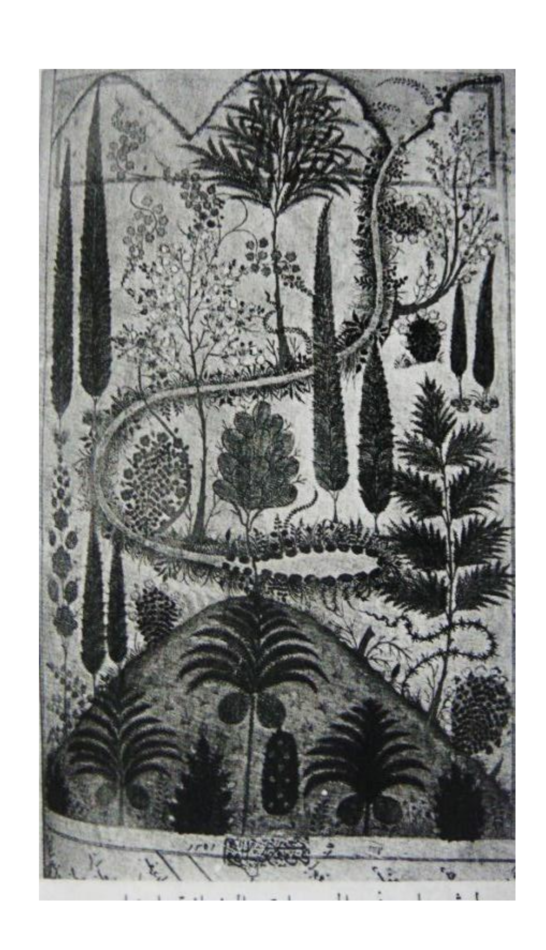
الشكل رقم (١١)، منمنمة مانوية فيها رجال الدين يصطفون أمام منابرهم .القرن الثالث ميلادي



الشكل رقم (١٢)،العهد المغولي .



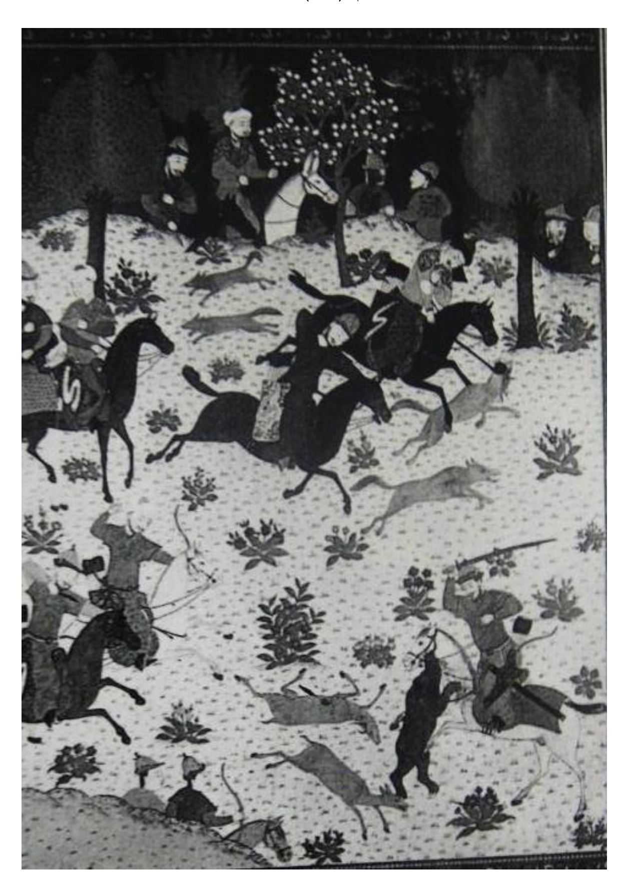
الشكل رقم (١٣) العهد المغولي



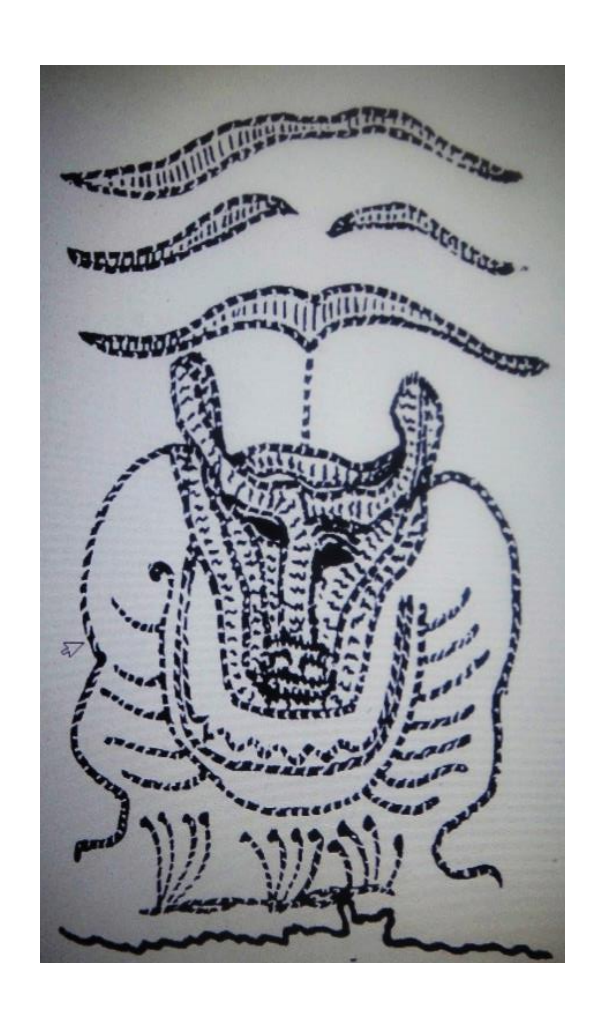
الشكل رقم (١٤) منظر طبيعي.الفترة التيمورية



الشكل رقم (١٥)،الفترة التيمورية



الشكل رقم (١٦) مشهد صيد ، الفترة التيمورية.



الشكل رقم (١٧)، الذئب المقدس، رسم تركي يعود لحوالي ٥٥٢م



الشكل رقم (١٨) فترة حكم الهون بين القرنين ٧-٨ ق.م



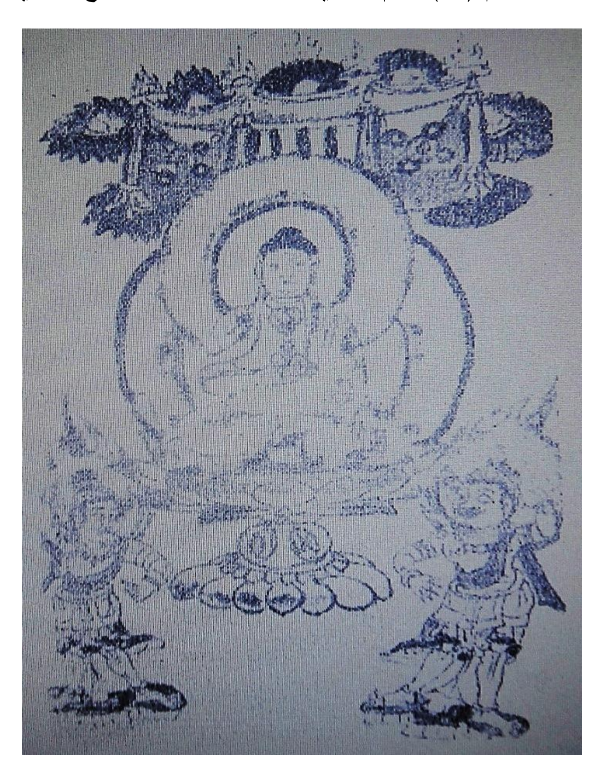
الشكل رقم (١٩)، صراع الحيوانات، فترة حكم الهون بين القرنين ٧–٨ ق.م



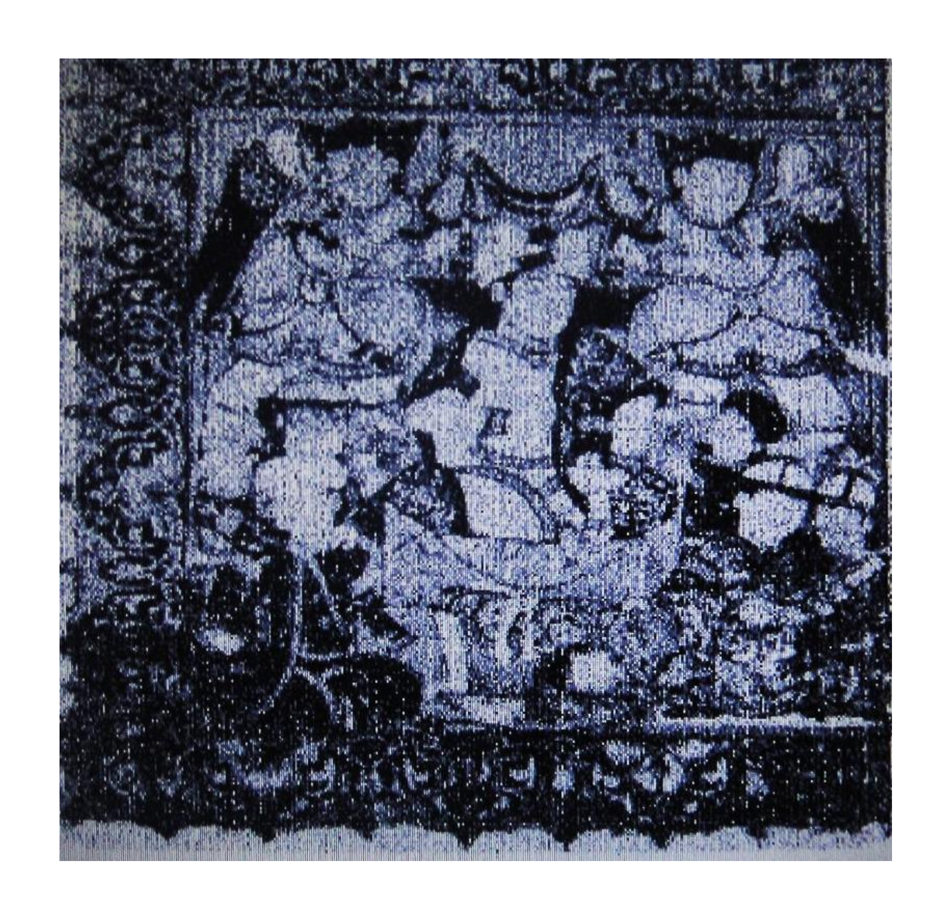
الشكل رقم (٢٠)،رسومات كوك تركية٧٤٥ –١٢٥٠م



الشكل رقم (٢١)،.رسم إيغوري يعود للقرن الثامن أو التاسع ميلادي



الشكل رقم (٢٢)،رسم إيغوري القرن الثامن أو التاسع



الشكل رقم (٢٣)، منمنمة من مخطوطة إسلامية فيها أثر أيغوري



الشكل رقم (٢٤)، منمنمة من مخطوط إسلامي فيها أثر أيغوري

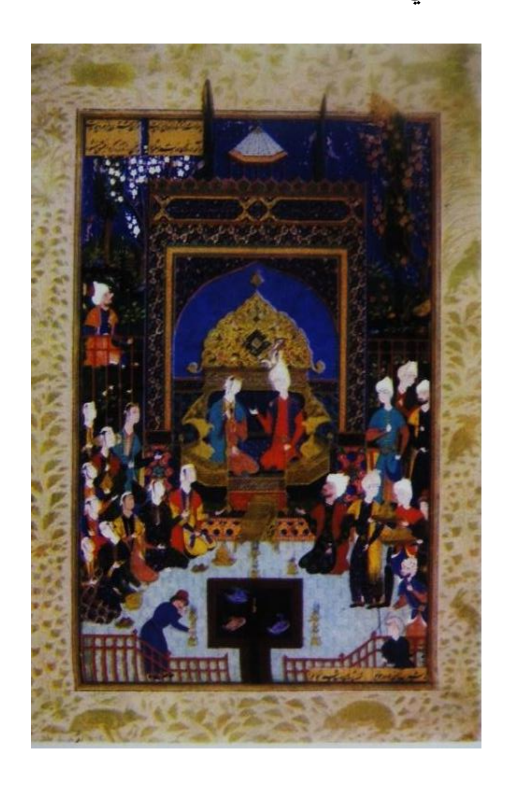


الشكل رقم (٢٥)،منمنمة تركية نهاية القرن ١٤م وبداية القرن ١٥م

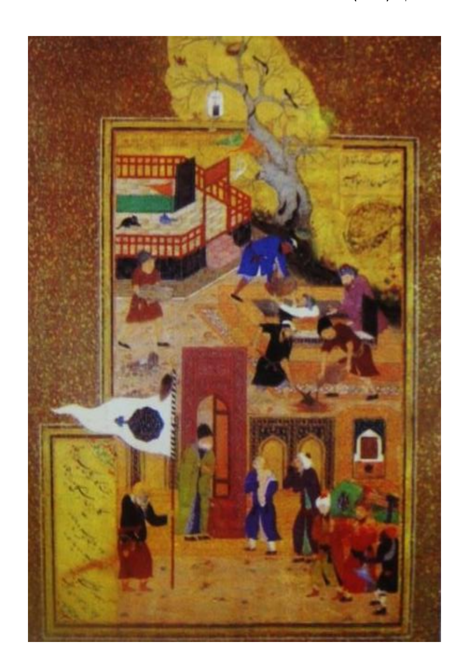


الشكل رقم (٢٦) منمنمة تركية ، نهاية القرن ١٤م وبداية القرن ١٥م

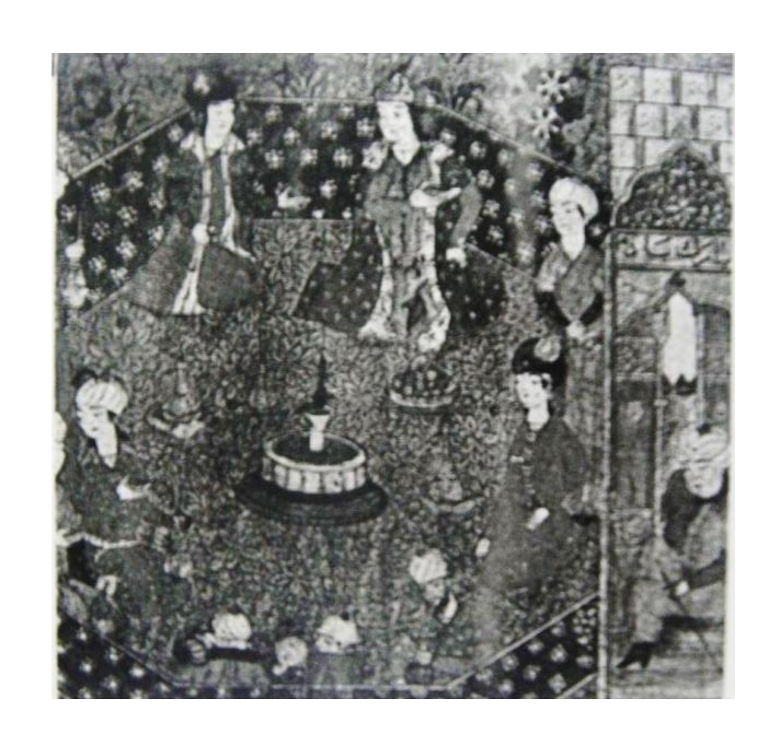
٢-قائمة أشكال الفصل الثاني:



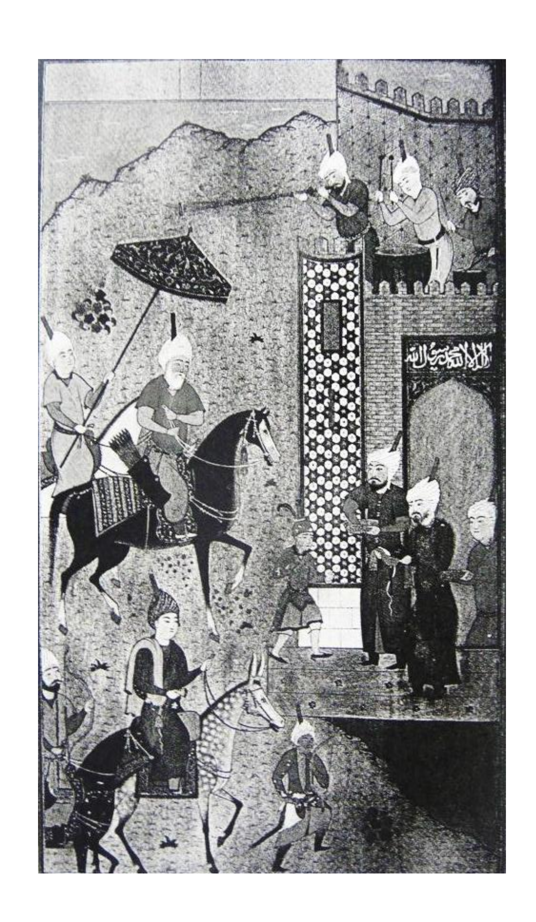
الشكل رقم (٢٧)،منمنمة صفوية ،النصف الأول من القرن ١٦م



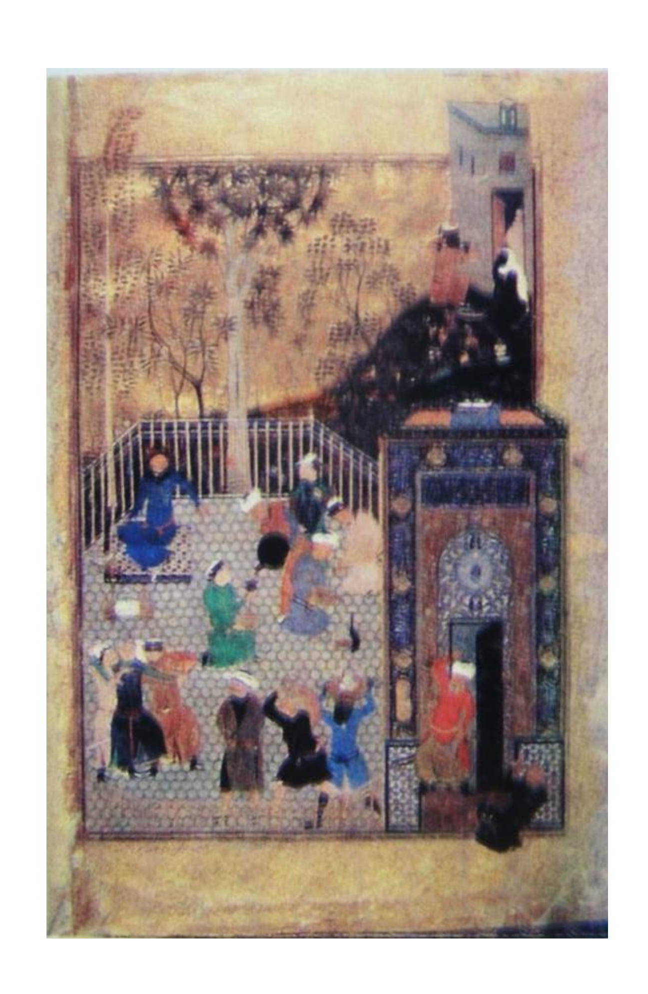
الشكل رقم (٢٨) منمنمة صفوية ،النصف الأول من القرن ١٦م



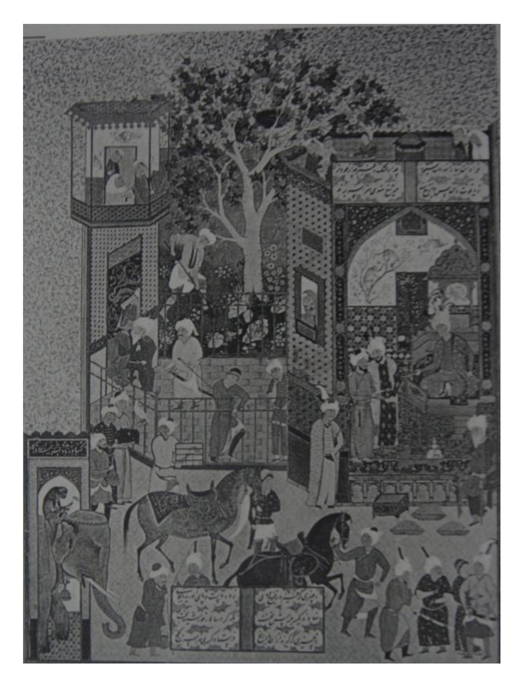
الشكل رقم (٢٩) منمنمة صفوية ،النصف الأول من القرن ١٦م



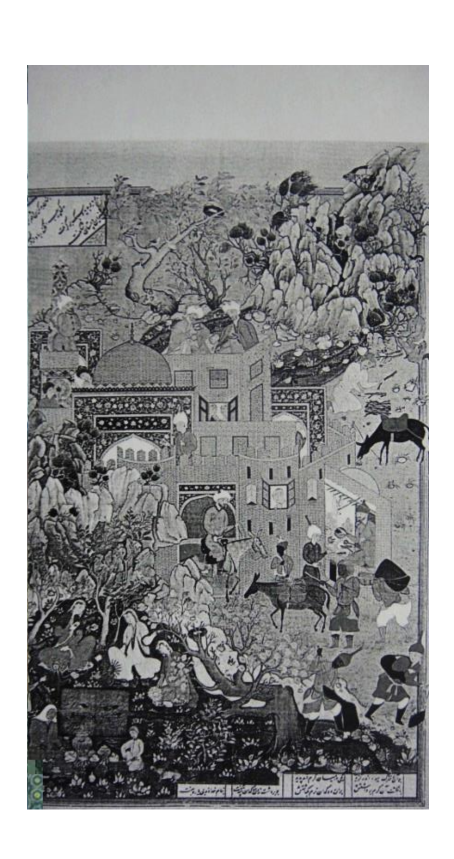
الشكل رقم (٣٠).منمنمة صفوية ،النصف الأول من القرن ١٦م



الشكل رقم (٣١).بهزاد ،الفترة التيمورية ،نهاية القرن ١٥م.



الشكل رقم (٣٢) العهد الصفوي ١٥٢٠-١٥٥٠م .



الشكل رقم (٣٣)، العهد الصفوي ١٥٢٠-١٥٥٠م .



لشكل رقم (٣٤)،العهد الصفوي النصف الثاني من القرن ١٦م .



الشكل رقم (٣٥)،العهد الصفوي النصف الثاني من القرن ١٦م.



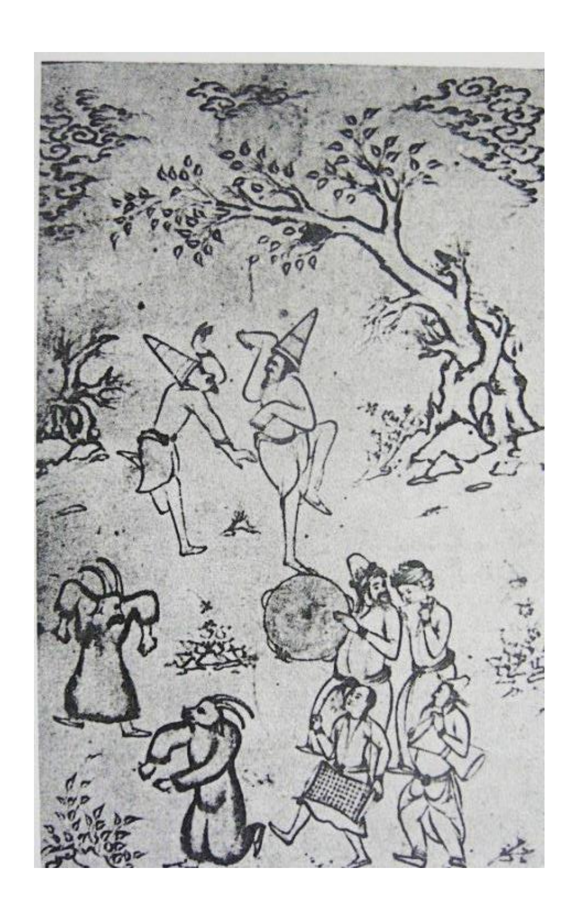
الشكل رقم (٣٦)العهد الصفوي النصف الثاني من القرن ١٦م



الشكل رقم (٣٧)،رسم مفرد،العهد الصفوي المدرسة الصفوية الثانية



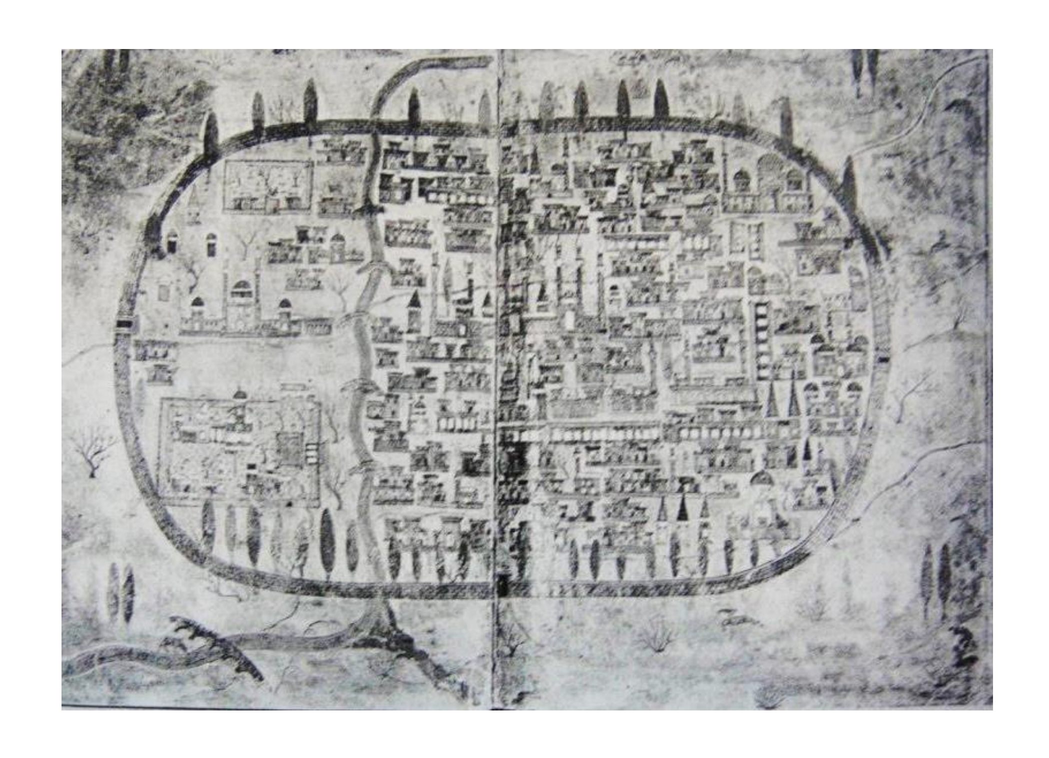
الشكل رقم (٣٨)، رسم مفرد ،العهد الصفوي .المدرسة الصفوية الثانية.



الشكل رقم (٣٩)، الدراويش ،العهد الصفوي المدرسة الصفوية الثانية.



الشكل رقم (٤٠)، السلطان سليم الأول يلاحق جنود الروم،مخطوطة سليم نامه ١٥٢٠-١٥٦٦م .



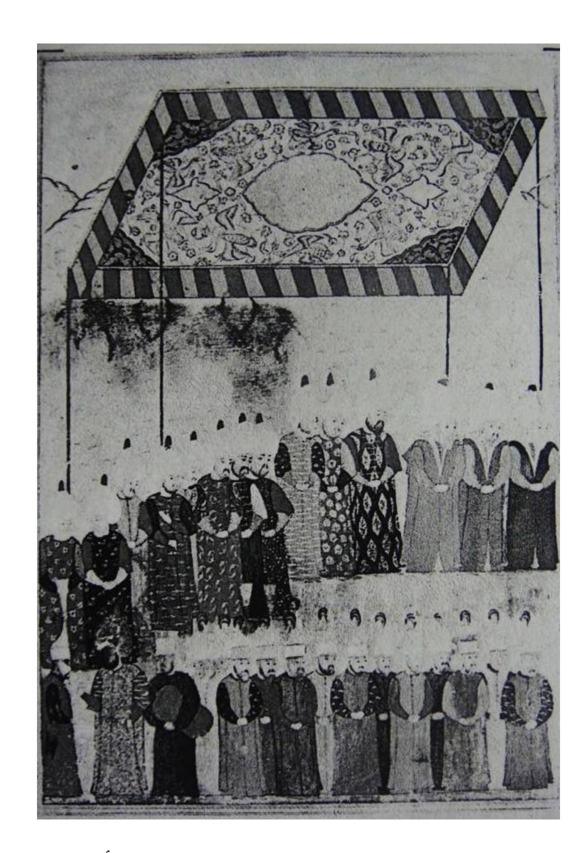
الشكل رقم (٤١)، منمنمة عثمانية خريطة مدينة السلطانية ١٥٣٧م



الشكل رقم (٤٢)، خريطة مدينة استانبول ١٥٣٧م



الشكل رقم (٤٣)، سليمان القانوني على عرشه ١٥٢٠-١٥٦٦م

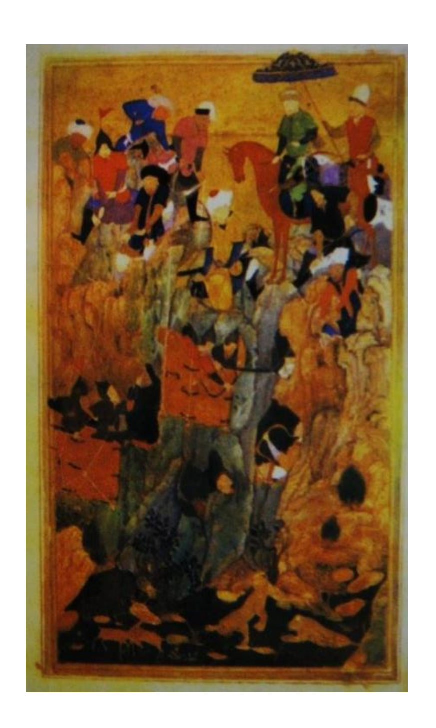


الشكل رقم (٤٤) منمنمة عثمانية ،إعتلاء سليم الثاني عرشه،مخطوطة نزهة الأرواح في سفر الزيفتجار، ١٥٦٩م

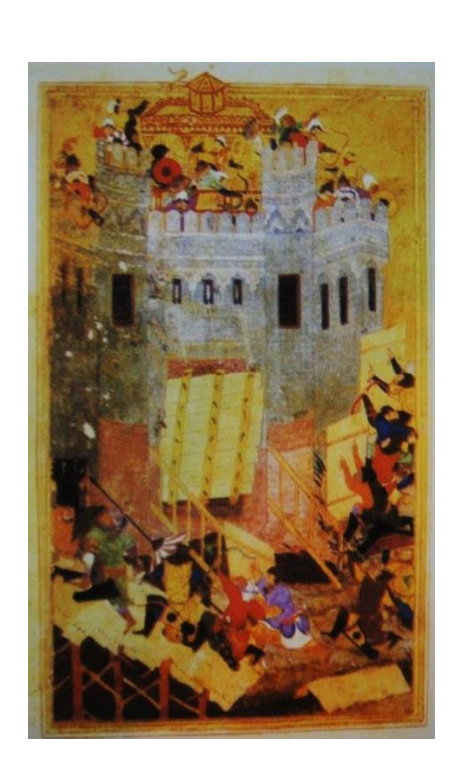


الشكل رقم (٤٥) بورتريه عثماني ، يعود لعهد مراد الثالث١٥٤٦-١٥٩٥م

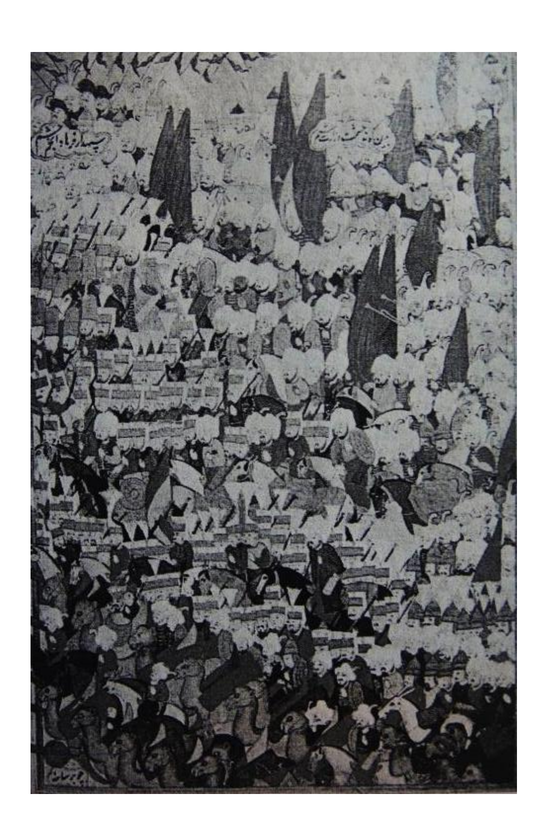
٣- قائمة أشكال الفصل الثالث



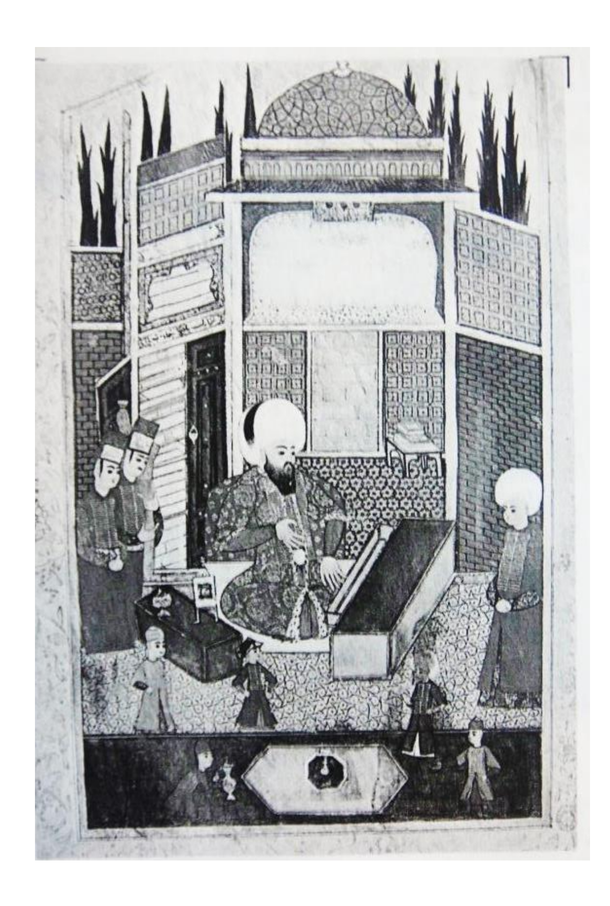
الشكل رقم (٤٦)، مخطوط ظفرنامة ١٥٣٣م



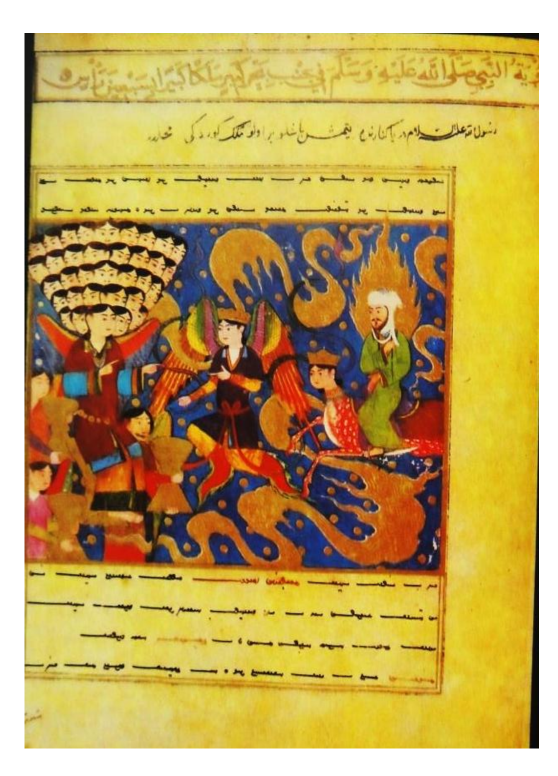
الشكل رقم (٤٧)، مخطوطة ظفرنامة ١٥٣٣م .



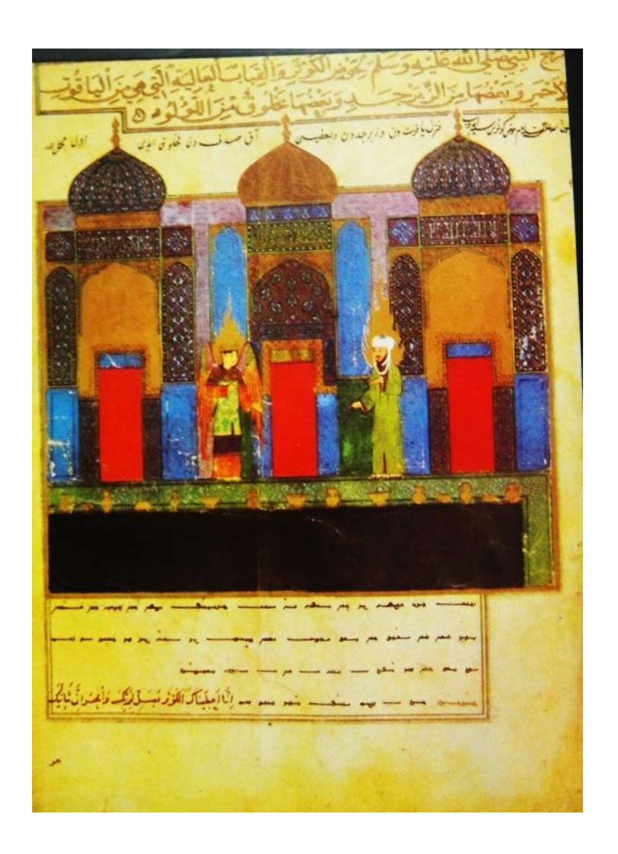
الشكل رقم (٤٨)، غزو فرهاد مدينة ران في اليمن ،مخطوطة شهنامة مراد الثالث ١٥٨٥م



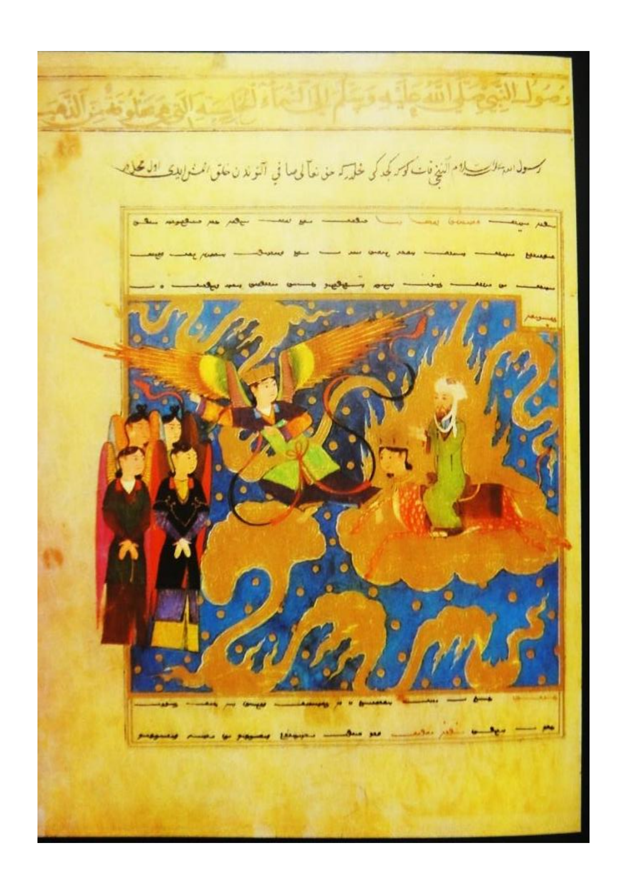
الشكل رقم (٤٩)، السلطان مراد الثالث يزجي النصح لولي عهده مخطوطة شهنامة مراد الثالث ١٥٨٥م



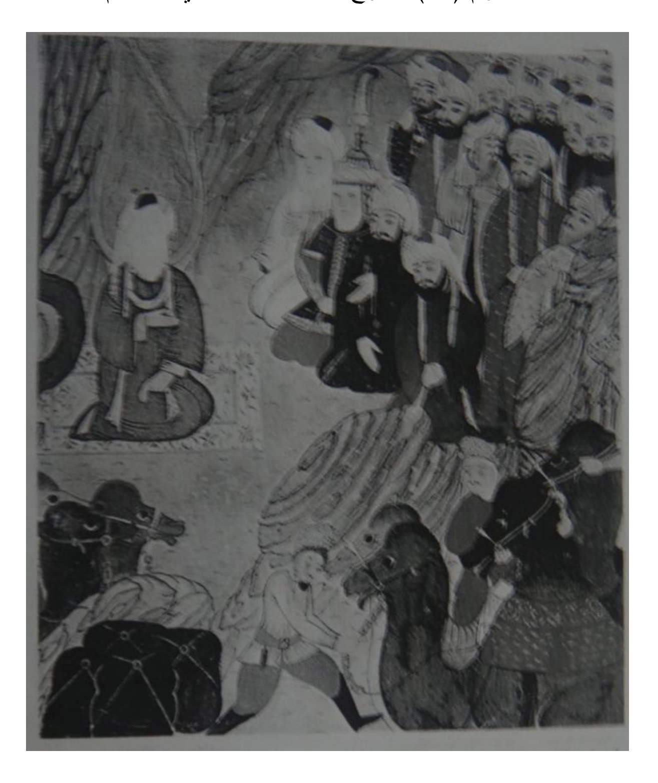
الشكل رقم (٥٠)، معراج نامه العهد الصفوي ١٥٠٠م.



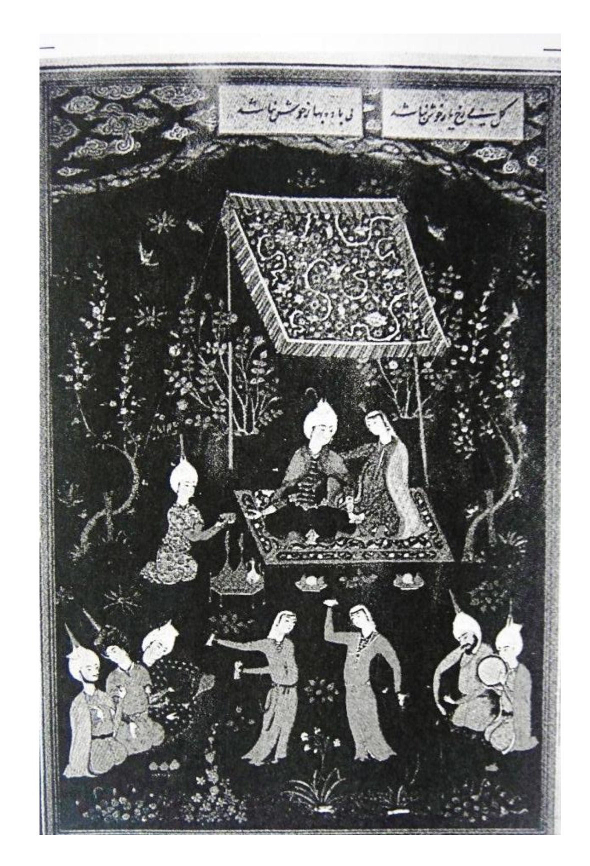
الشكل رقم (٥١)، معراج نامة، ١٥٠٠م العهد الصفوي



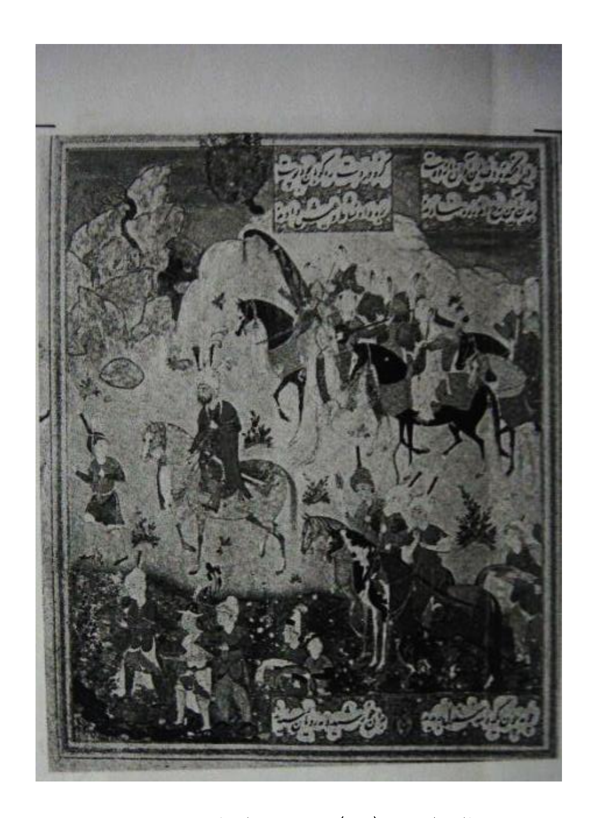
الشكل رقم (٥٢)، معراج نامه، العهد الصفوي ١٥٠٠م



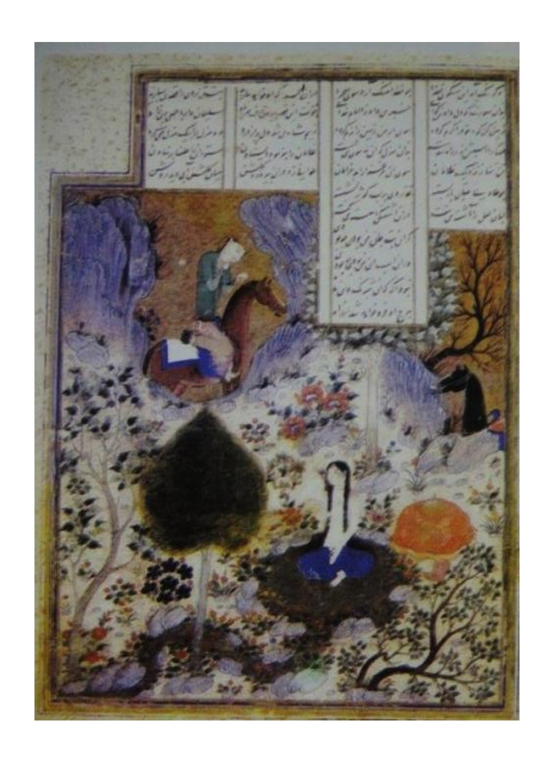
الشكل رقم (٥٣)، مخطوطة سير النبي العثمانية ،١٥٩٥-١٥٧٤م



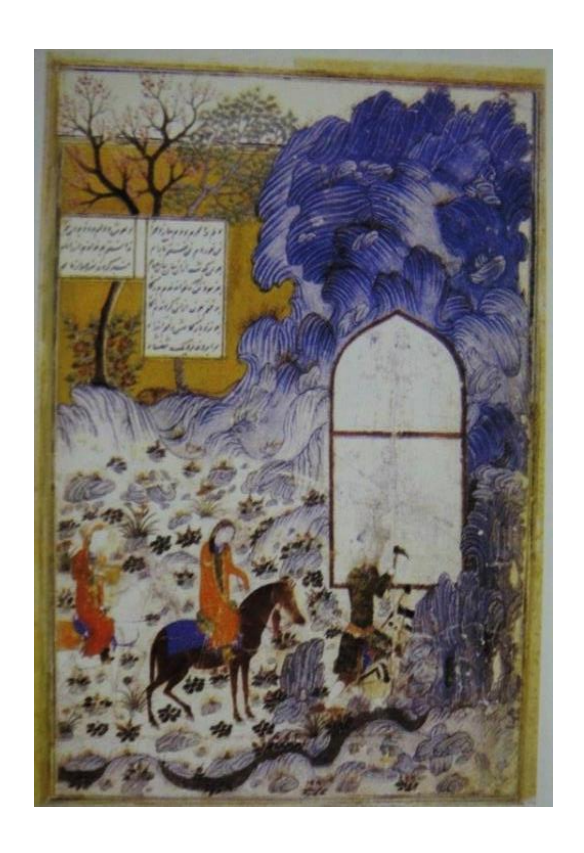
الشكل رقم (٥٤)،مخطوطة ديوان حافظ ،١٥٣٣م



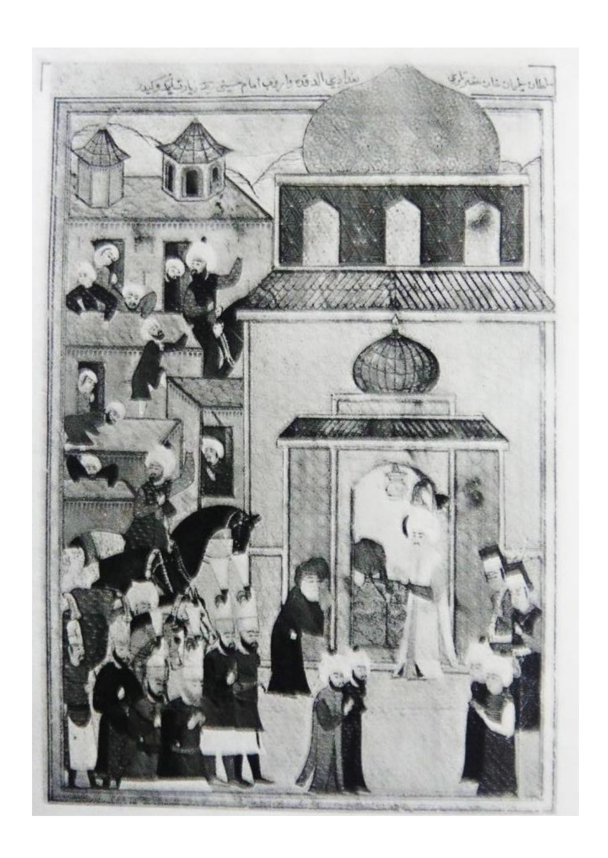
الشكل رقم (٥٥) يوسف وزليخا ١٥٣٣م .



الشكل رقم (٥٦)، يوسف وزليخا،١٥٣٣م



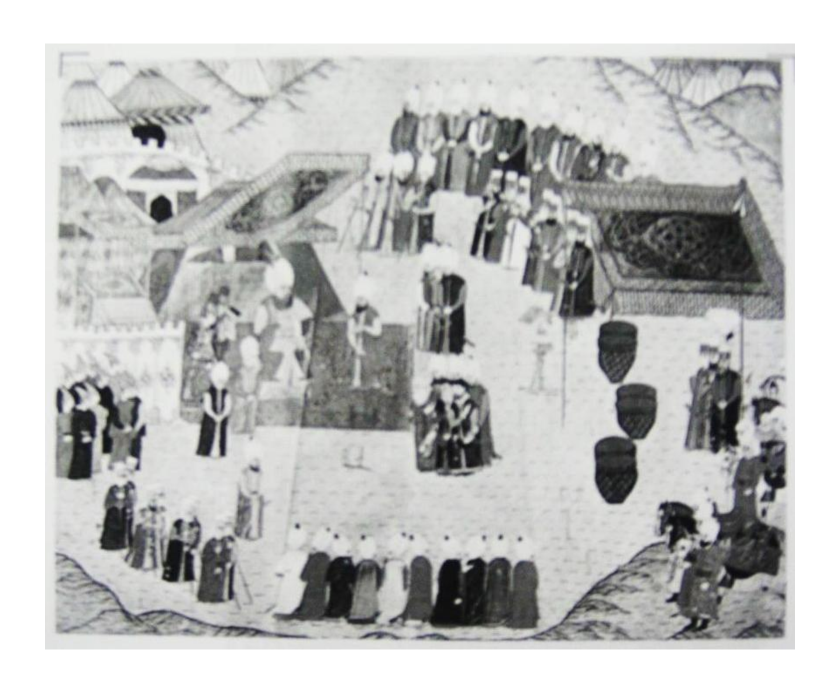
الشكل رقم (٥٧)، يوسف وزليخا،١٥٣٣م



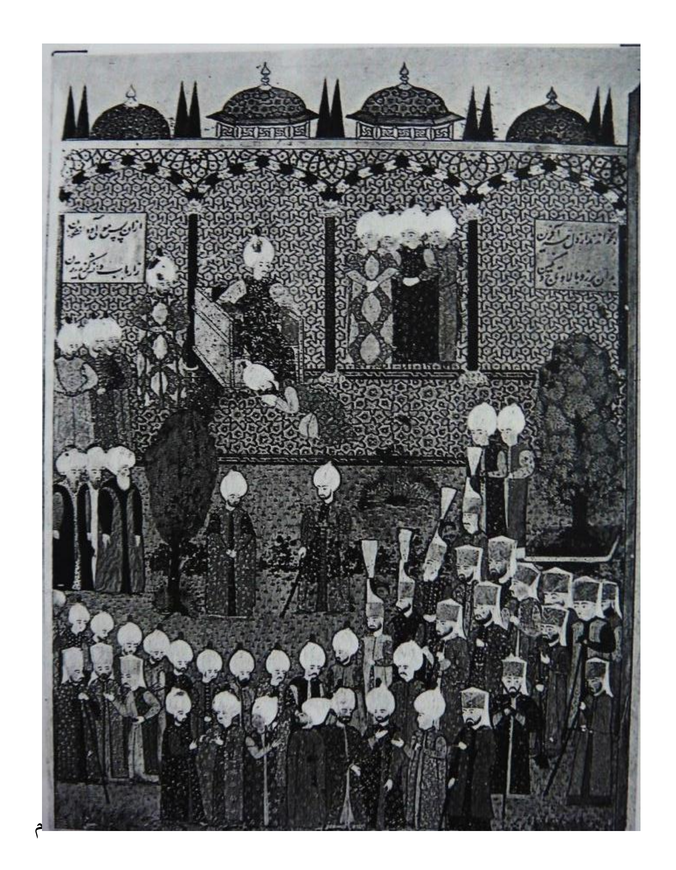
الشكل رقم (٥٨)، سليمان القانوني يزور قبر الحسين ،مخطوطة هونرنامة ،١٥٨٤م



الشكل رقم (٥٩)، الفنان.رضا عباسي ،١٥٨٧–١٦٢٨م.

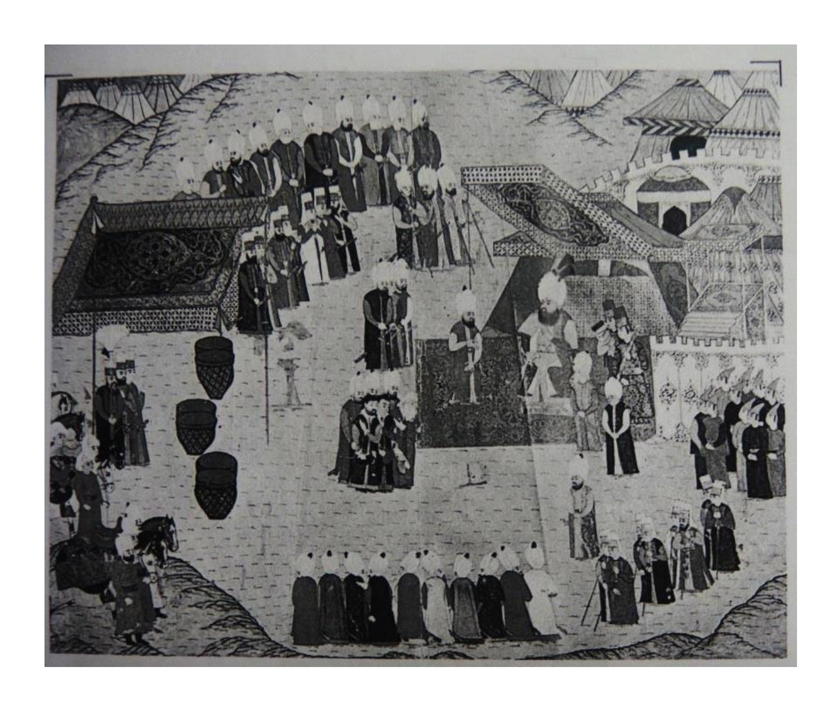


الشكل رقم (٦٠)،السلطان سليمان القانوني وأفراد حاشيته ،مخطوطة قيافة الإنسانية في الشمائل العثمانية ،١٥٨٩م

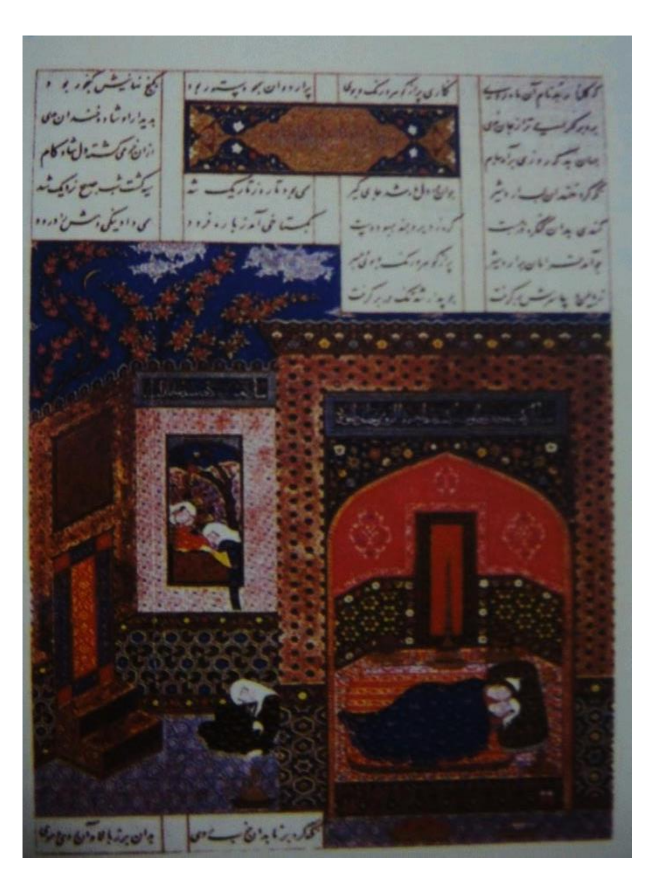


م

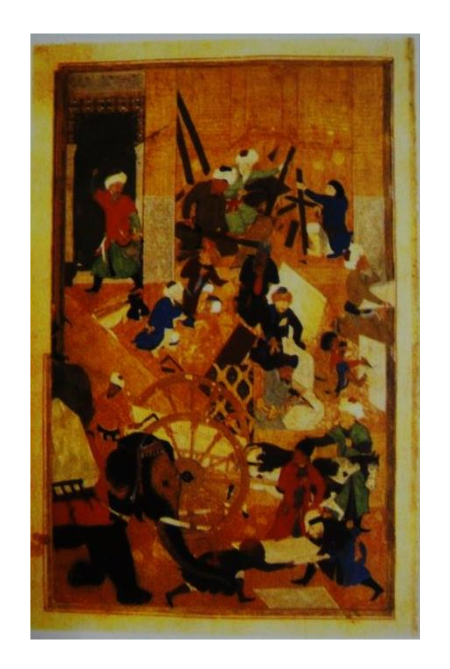
الشكل رقم (٦١)، منمنمة عثمانية ،القرن ١٦م



الشكل رقم (٦٢)،.سليمان القانوني وأفراد حاشيته١٥٨٩م



الشكل رقم (٦٣)،أردشير وجاريته جلنار،مخطوطة شهنامة طهماسب.١٥٢٧-١٥٢٨م



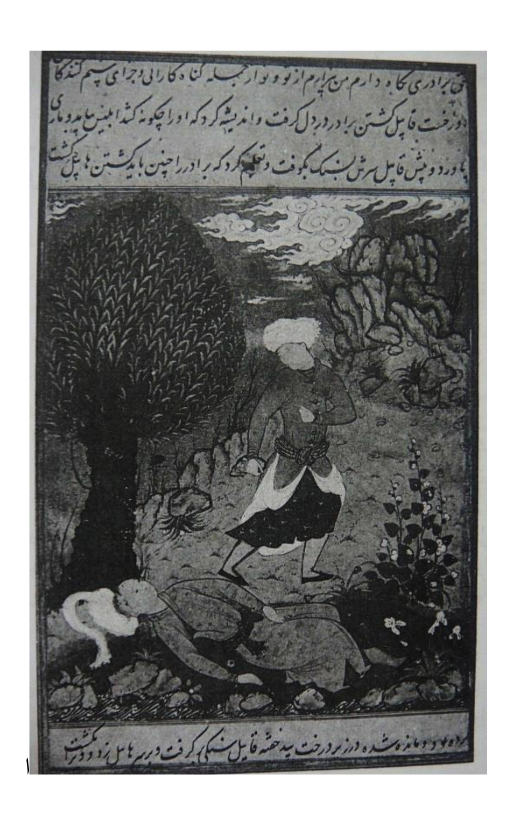
الشكل رقم (٦٤)، مخطوطة ديوان نوائي١٤٧٢-١٤٧٦م



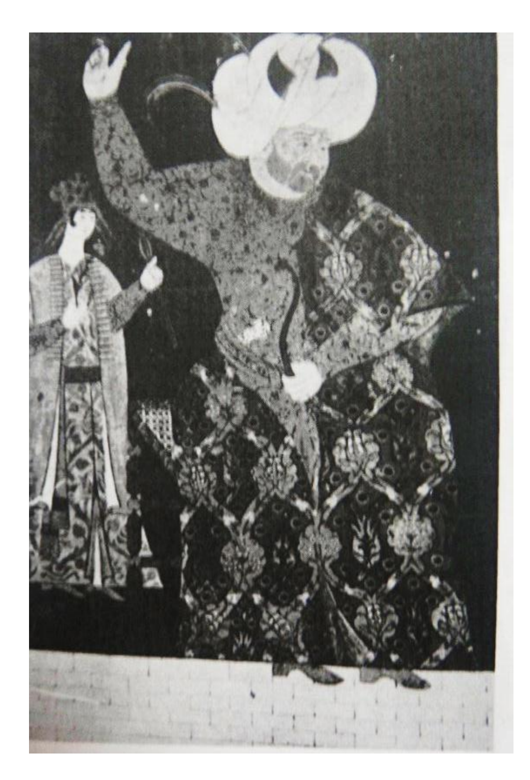
الشكل رقم (٦٥)، ديوان نوائي ١٤٧٢- ١٤٧٦م.



الشكل رقم (٦٦)، المصور محمدي ،١٥٨٧-١٦٢٨م

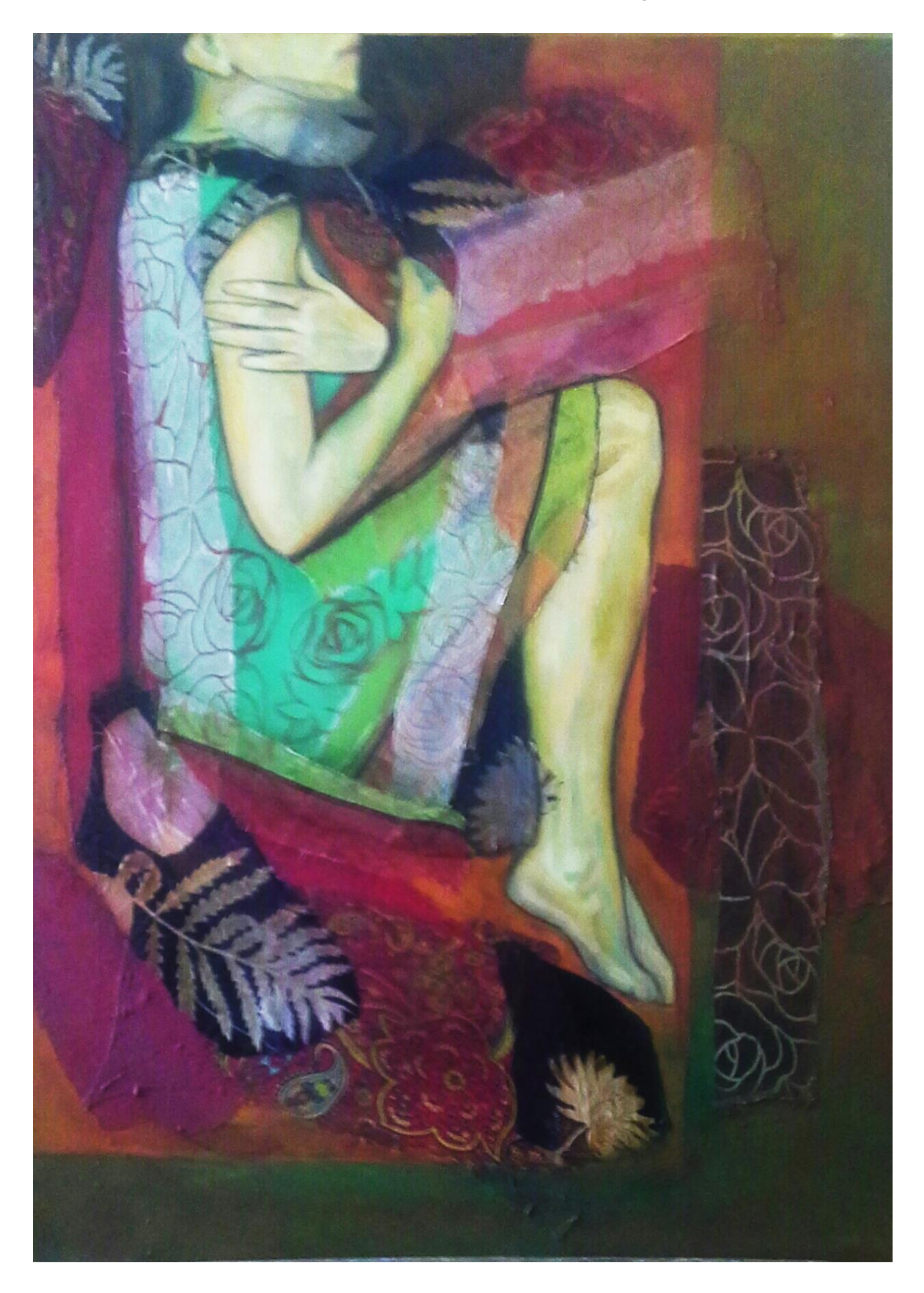


لشكل رقم (٦٧)، للمصور أقا رضا ١٥٨٧-١٦٢٩م .



الشكل رقم (٦٨).للمصور علي الريس (نيجاري)١٤٩٤-١٥٧٢م

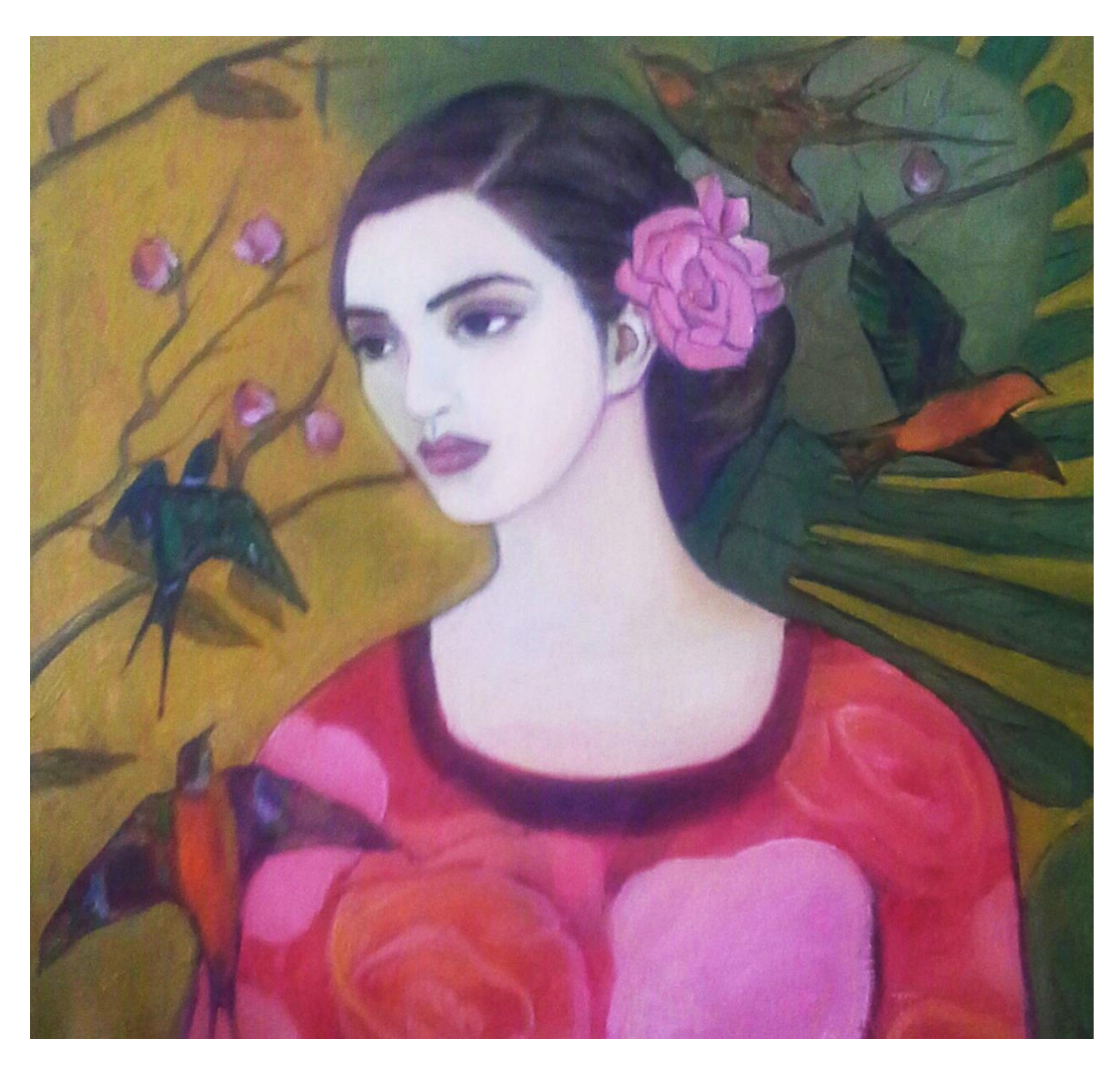
-قائمة أشكال الفصل الرابع



الشكل رقم (٦٩) عزلة ٩٠×٧٠



الشكل رقم (70) إمراءة تقطف زهرة ٥٠×٥٠



الشكل رقم (٧١) إمراءة وطيور سنونو ٥٠×٥٠



الشكل رقم (٧٢) شرود٥٠×٥٠

قائمة المراجع

المعاجم والقواميس:

١- أحمد شوقي بنبين، ومصطفى طوبي، معجم مصطلحات المخطوط العربي، الخزانة الحسينية، الرباط، طبعة ٣، ٢٠٠٥.

٢- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، الجزء الثاني، دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢.

٣- محمد أبو حرب، المعجم المدرسي، تدقيق، ندوة النوري، الطبعة الثانية، وزارة التربية، سورية، ٢٠٠٧.

المصادر والمراجع:

١- أبو القاسم الفردوسي، الشاهنامه، ترجمة، الفتح بن علي البنداري، الجزء الأول، الطبعة الثانية، دار سعاد الصباح، ١٩٩٣.

٢- معراج نامه، تحقيق، ثروت عكاشة، دار المستقبل، الجزء الأول، الطبعة الأولى، ١٩٨٧.

٣- زكي محمد حسن، التصوير في الإسلام عند الفرس، مؤسسة الهنداوي، ٢٠١٣.

٤- سامي رزق بشاي، وآخرون، مراجعة، قدري محمد أحمد نخلة، تاريخ الزخرفة، وزارة التربية والتعليم، مصر، ٢٠٠٠.

٥- حسين السيد حسين، وجيه الشيخ، تاريخ الحضارة العام، منشورات جامعة دمشق، ٢٠٠٩،

٦- الأب متوديوس زهيراتي، الإسكندر الكبير، دار طلاس، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٩٩.

٧- الصفصافي أحمد القطوري، إطلالة على ثقافة الترك وحضارتهم القديمة، القاهرة،٢٠٠٦.

٨- أرثر يستنسن، تاريخ إيران في عهد الساسانيين، ترجمة، يحيى الخشاب، مراجعة، عبد الوهاب عزام، دار النهضة العربية، بيروت، بلا تاريخ.

٩- سليمان المدني، تيمورلنك، المنارة، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠.

١٠- سعاد ماهر، الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧.

١١- زكي محمد حسن، التصوير وأعلام المصورين في الإسلام، مؤسسة هنداوي، ٢٠١٣.

١٢- أسامة أحمد التركماني، جولة سريعة في تاريخ الأتراك والتركمان، دار الإرشاد، بلا تاريخ.

١٣- يلماز أوزطونا، المدخل إلى التاريخ التركي، ترجمة، أرشيد الهرمزي، المؤسسة العربية للموسوعات، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥.

١٤- ربيع حامد خليفة، فن التصوير عند الأتراك الأويغور وأثره على التصوير الإسلامي، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٦٦.

١٥- علي محمد الصلابي، الدولة العثمانية عوامل النهوض وأسباب السقوط، دار ابن الجوزي، القاهرة، ٢٠٠٧.

١٦- عبد اللطيف الصباغ، تاريخ الدولة العثمانية، بنها، ٢٠١٣.

١٧- محمد سهيل طقّوش، تاريخ الدولة الصفوية في إيران (١٥٠١-١٧٣٦م)، دار الفائس، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩.

١٨- أبو الحمد محمود الفرغلي، الفنون الزخرفية والإسلامية في عصر الصفويين بإيران، مكتبة مدبولي، الطبعة الأولى، ١٩٩٠.

١٩- حسين مؤنس، عالم الإسلام، الزهراء للإعلام العربي، القاهرة، ١٩٧٣.

٢٠- ثروت عكاشة، التصوير الفارسي والتركي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، طبعة أولى، مجلد ١، ١٩٨٣.

٢١- دايفيد تالبوت رايس، الفن الإسلامي، ترجمة، فخري خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢.

٢٢- أوليغ جرابار، المنمنمات، مدخل إلى فن التصوير الفارسي، ترجمة، عبد الإله الملاح، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٧.

٢٣- زكي محمد حسن، في الفنون الإسلامية، مؤسسة الهنداوي، القاهرة، بلا تاريخ

٢٤- عبد الله عطية عبد الحافظ، الآثار والفنون الإسلامية، القاهرة، ٢٠٠٥،

٢٥- نعمت إسماعيل علام، فنون الغرب في العصور الوسطى والنهضة والباروك، دار المعارف بمصر، ١٩٧٥، ص ٨٣.

٢٦- علي عزت بيجوفيتش، الإسلام بين الشرق والغرب، ترجمة، محمد يوسف عدس، مؤسسة العلم الحديث، بيروت، طبعة١، ١٩٩٤.

٢٧- وجدان مقداد، الشعر العباسي والفن التشكيلي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١١.

٢٨- كارك بروكلمان، تاريخ الشعوب الإسلامية، ترجمة، نبيه أمين فارس، ومنير بعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، طبعة١، ١٩٤٨.

٢٩- جمعة أحمد قاجه، الفن الإسلامي ومكانته الدولية، دار مشرق، مغرب، دمشق، طبعة ٢، ٢٠٠٠.

٣٠- شاكر عبد الحميد، الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨.

٣١- كمال قنطار، النسبة في الإبداع الإنساني، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٨.

٣٢- صلاح أحمد البهنسي، مناظر الطرب في التصوير الإيراني في العصرين التيموري والصفوي، مكتبة مدبولي، الطبعة الأولى، ١٩٩٠.

٣٣- م. ن. ميرتسا لوفا، تاريخ الأزياء، ترجمة، آنا عكاش، مراجعة، نوفل نيوف، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، ٢٠٠٨

٣٤- أبو محمد محمود الفرغلي، الفنون الزخرفية الإسلامية في عصر الصفويين بإيران، مكتبة مدبولي، طبعة١، ١٩٩٠،

٣٥- أحمد عبد الله سرحان، حرفنا العربي وأعلامه العظام عبر التاريخ، الحقيقة برس، ١٩٨٨،

٣٦- شوقي أبو خليل، الحضارة العربية الإسلامية، دار الفكر، دمشق، طبعة٣، ٢٠٠٧.

٣٧- القزويني (أبو عبدالله زكريا بن محمد بن محمود القاضي) آثار البلاد وأخبار العباد بيروت ،١٣٨٠-١٩٦٠،

٣٨- د.محمد السعيد عبد المؤمن ، الظواهر الأدبية في العصر الصفوي ،مصر ،١٩٧٨،

٣٩- د. حسن الباشا . التصوير الإسلامي في العصور الوسطى ،القاهرة ،١٩٥٩.

الموسوعات:

١- حسن كريم الجاف، موسوعة تاريخ إيران السياسي، مجلد ١، الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠٠٨.

٢- حسن كريم الجاف، موسوعة تاريخ إيران السياسي، مجلد ٣، الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨،

٣- يلماز أوزتونا، موسوعة تاريخ الإمبراطورية العثمانية، ترجمة، عدنان محمود سلمان، مراجعة، محمود الأنصاري، الدار العربية للدراسات، الجزء الأول، الطبعة الأولى، ٢٠١٠.

أطروحات ورسائل:

١- إيمان عفان، دلالة الصورة الفنية (دراسة تحليلية سيميولوجية لمنمنمات محمد راسم)، (رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، الجزائر، ٢٠٠٥.

المجلات:

١- زينات بيطار، فن المنمنمات الإسلامية وتجربة محمد راسم الجزائري، ضمن، التعبير بالألوان، سلسلة عالم المعرفة، كتاب العربي، وزارة الإعلام، الكويت، العدد ٣٩، ٢٠٠٠.

٢- نعيمة الشيستي، التصوير الإسلامي التركي، مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت، المجلد ١٦، العدد ٣، ١٩٨٥.

٣- ريتشارد إيتنجهاوزن، ضمن كتاب، تراث الإسلام تصنيف، جوزيف شاخت،.. ، ترجمة، محمد زهير السمهوري..، تعليق وتحقيق، شاكر مصطفى،.. ، عالم المعرفة، الجزء الأول، طبعة٣، عدد ٢٣٣، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٨.

٤- معتز عناد غزوان، الدلالات الفكرية والرمزية للفن الإسلامي في التصميم المعاصر، مجلة كلية الآداب، بغداد، عدد ١٠١.

٥- رابعة مزهر شاكر، ومحمد عبد القادر خريسات، الكتابة التاريخية عند العثمانيين في القرن العاشر الهجري/السادس عشر الميلادي، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، مجلد٤١، عدد١، ٢٠١٤.

٦- عبد الغفار مكاوي، قصيدة وثورة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، العدد ١١٩، ١٩٨٧.

٧- أسعد عرابي، الخصائص الجمالية للمنمنمات الإسلامية، الحياة التشكيلية، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، العدد ٧١، ٢٠٠٤.

٨- جونتر جراس، الكتابة وفن الرسم، مجلة فكر وفن الألمانية، تصدرها، إنترناسيونيز، العدد ٣٨، ١٩٨٣.

المواقع الإلكترونية:

١- تاريخ إيران، www.islambeacon

٢- محمود يوسف خضر، www.daharchives.alhayat.com

٣- قصي طارق، فنون التصوير الإسلامي، www.maqalaty.com

٤- سماء يحيى، التأثير والتأثر ما بين الفنون الإسلامية والبوذية عبر طريق الحرير، www.samaayhia-art.blogspot.com

٥- أسعد عرابي، فنون وصناعة رسم المخطوطات الإسلامية . أصول تقاليد المنمنمات ... وألوان طرزها المندثرة، www.alhayat.com

٦- الصفصافي أحمد القطوري، المنمنمات العثمانية، www.hiramagazine.com

المراجع الأجنبية

1-Farmer, (H.G),Music and Musical Theory.(A Survey of Persian.Art.Vol.III.London.NewYork.1939) .

2- Welch,(S.C),Wonders of the age Masterpieces of early Safavid painting.1501-1576.U.S.A.1979.

3-Welch,(S.C):Persien Painting.NewYork.1976

. .

ملخص البحث باللغة العربية:

إن هذا البحث، " **الرسم في المنمنمات الفارسية والعثمانية في القرن السادس عشر** "، يسلط الضوء على الجذور التاريخية ونشأة المنمنمة الفارسية والعثمانية في القرن السادس عشر، حيث بلغ فن المنمنمة أقصاه.فقد كان من أهم القرون التي تطورت فيها المنمنمة من الناحية الفنية والجمالية والأسلوبية . والجدير بالذكر كان لظهور مدن عريقة وتشجيع الحكام والسلاطين لفن المنمنمة ومصوريها ، وسعيهم وراء اقتناء المخطوطات القيمة ، كل ذلك كان عوناًللمنمنمة للنمو والتطور والانتشار.

وجاء البحث في مقدمة وأربعة فصول، واحتوى كل فصل على عدة محاور، وتجربة الباحثة، ثم خاتمة، وأهم النتائج والتوصيات. كما أُلحق بالبحث مجموعة من الصور التوضيحية للمنمنمات.

واتبعت في هذه الدراسة **المنهج** التاريخي التحليلي، بالتوازي مع المنهج المقارن.

وجاءت **الفصول الأربعة** على النحو التالي:

الفصل الأول، وهو بعنوان " **الجذور التاريخية ونشأة وتطور فن المنمنمة** "، ويتفرع منه مبحثان رئيسيان:

المبحث الأول، وهو بعنوان، " **المنمنمات الفارسية والظروف التاريخية التي ساهمت في تطورها الفني** " وتناول أهم المحطات التاريخية التي مرت بها الحضارة الفارسية قبل الصفويين مثل **السلالة البشدادية** ،**الدولة الكيانية** و**الأخمينية** و**الهلنستية** و**الإشكانية** و**الحضارة الإسلامية** وتعد **الفترة المغولية** من أهم الفترات، حيث ظهرت فيها المدرسة المغولية، وأهم مراكزها الفنية السلطانية وبغداد وتبريز، وفي **عهد تيمور لنك وخلفائه** (١٣٦٩-١٥٠٠م) كانت سمرقند من

أهم المراكز الفنية للمدرسة التيمورية في التصوير .لقد استطاعت إيران خلال العصر المغولي أن تهضم كل المؤثرات الأجنبية وخاصة الصينية وأدمجوها مع فنونهم وتقاليدهم الوطنية القديمة.

أما **المبحث الثاني**، فهو بعنوان " **المنمنمات العثمانية والظروف التاريخية التي ساهمت في تطورها الفني** : وتم البحث فيه أيضاً، عن أهم الفترات في تاريخ المنمنمة العثمانية وهي: فترة **دولة الصاقا وحضارة الهون** و**التابغجيون**، وإمبراطورية **كوك ترك**، و**الأيغور** ودولة **البلغار الترك** و**القارلوقيين** والدولة **السلجوقية** وبعد اندثار هذه الدولة قامت على أنقاضها وفي الغرب **الإمارة العثمانية.**

لقد اهتم العثمانيون بالفنون التطبيقية وفن المنمنمات والخط والعمارة مستفيدين من التجربتين الفارسية والبيزنطية

تأثرت المنمنمات العثمانية وكذلك الفارسية بجذور كلٍ من حضارتيهما القديمة انطلاقاً من الميثيولوجيا والأساطير ووقوفاً عند المدارس الفنية التي ظهرت في فارس وآسيا .

أما **الفصل الثاني**، وهو بعنوان " **الرسم في المنمنمات الفارسية في القرن السادس عشر** " ويلتزم هذا الفصل بحدود المنهج (المكان والزمان) في مبحثين، هما: " الرسم في المنمنمات الفارسية " أولاً، و" الرسم في المنمنمات العثمانية " ثانياً، ويتطرق – الفصل بمبحثيه – إلى تعريف لغوي واصطلاحي للمنمنمة، ودور أهم الشاهات والسلاطين في تطور المنمنمة، وأهمية العواصم التي جعلت المنمنمة تصطبغ بالأساليب والمؤثرات المحلية والوافدة، بالإضافة إلى أهم مزايا وسمات المنمنمة الفارسية والعثمانية.

أما المبحث الأول، فينقسم إلى محورين، هما:

المحور الأول، " **دور الشاهات في تطور المنمنمة الفارسية** ": وشمل على عرض تاريخي يخص فن المنمنمة الفارسية منذ بداية القرن السادس عشر حتى نهايته وتضم ثلاث فترات، هي:

١- فترة الشاه إسماعيل الأول (١٥٠١-١٥٢٣)م الذي أوصل حدود البلاد لما كانت عليه زمن الساسانيين، وبنى لدولته قواعد سياسية واقتصادية وإدارية متينة. وظهرت في عهده مدرسة تصوير إيرانية في هراة وبرز اسم الفنان بهزاد.

٢- فترة الشاه طهماسب (١٥٢٤-١٥٧٦م) وكانت غنية بالإنتاج الفني فقد اهتم الشاه طهماسب بالفن والفنانين،

٣- فترة الشاه عباس الأول (١٥٨٨-١٦٢٩م) الذي تحقق في عهده الاستقلال السياسي لإيران، وشجع الفنون خاصة العمارة والخط وأسس مدرسة لرسم المنمنمات في أصفهان. وتميزت الأعمال الفنية في عهده بتنوعها وتأثرها بمؤثرات غربية، وظهرت رسوم مفردة لسيدات وأولاد ودراويش.

أما المحور الثاني، فيتضمن **أبرز سمات المنمنمة الفارسية، وهي:**

١- غلبت الموضوعات الشاعرية المستوحاة من الأدب الفارسي القديم.

٢- تميزت المنمنمة الصفوية بكونها فن دنيوي –مع بعض الاستثناءات –ارتبطت بحياة الملوك والحكام ورسم الملاحم البطولية.

٣- فن المنمنمة الصفوية فن شخصي هدفه إرضاء ذوق الحاكم وليس الجمهور.

٤- ظهور ما يسمى بالرسوم المفردة وهي غير مرتبطة بنص معين.

٥- في المدرسة الصفوية الأولى لباس الرأس المكون من عمامة ترتفع باستدارة وتبرز في أعلاها عصا صغيرة وهي ليست ميزة عامة فعدم وجودها لا يعني أن المنمنمة لا تنتمي لهذه المدرسة.

٦- امتازت المنمنمات بالزخارف النباتية والإسراف برسم الإنسان والحيوان والطير.

٧- ظهور رسوم مفردة دون ألوان

٨- تأثر المصورين الإيرانيين بأساليب الفنون الغربية وكان هذا فاتحة اضمحلال التصوير الإيراني.

أما **المبحث الثاني** وهو بعنوان:" **الرسم في المنمنمات العثمانية** "، ويمكن إيجازه كالتالي:

آل الحكم في آسيا الصغرى إلى العثمانيين الذين استولوا على القسطنطينية سنة ١٥٤٢م، وحكمت الدولة العثمانية شعوباً كثيرة متفرقة وتأثرت فنونها بالأساليب الفنية التي كانت سائدة لدى تلك الشعوب، بالإضافة إلى تأثرها بالأساليب السلجوقية التي كانت راسخة، وكذلك تأثرت بمؤثرات مغولية وتيمورية وبيزنطية.

واهتم سلاطين آل عثمان بالعلوم والفنون ومن أفضل الفترات التي انتعشت فيها المنمنمة فترة محمد الفاتح وفترة ابنه بايزيد. وفي عصري السلطان سليم الأول وسليمان القانوني خضعت معظم بلدان العالم الإسلامي للنفوذ العثماني.

ويعتبر عصر سليمان القانوني العصر الذهبي في كل نواحي الحياة خاصةً الفن ونشأ في كنفه العديد من الفنانين أمثال حيدر ريس وعثمان وغيرهم... ونلاحظ في منمنمات هذه الفترة إدماج ثلاث تقاليد فنية، هي، أوربية وفارسية وعثمانية.

ومن الفترات الهامة أيضاً فترة السلطان مراد الثالث (١٥٧٤-١٥٩٤)م . وأشهر المخطوطات العثمانية مخطوطة "سليم نامة" ومخطوطة "وصف مراحل حملة السلطان سليمان في العراقين "

ومن أهم **سمات المنمنمة العثمانية**، هي:

١- تعتبر كسجلات تاريخية في القرن السادس عشر، وهي ذات طابع محلي توثيقي.

٢- تأثرت بالفنون الشرقية والغربية على حدٍ سواء.

٣- عكست روح الحياة من وجهة نظر الفنان العثماني.

٤- صورت مشاهد الحروب والحصار.

٥- كانت الملابس والأزياء التركية من أهم ميزات المنمنمة العثمانية.

الخلاصة، استطاعت المنمنمة العثمانية رغم المؤثرات المختلفة أن تتميز عن المنمنمة الفارسية والأيغورية وحتى عن الأسلوب الأوربي.

وأما **الفصل الثالث**، وهو بعنوان " **مقارنة بين رسوم كل من المنمنمات الفارسية والعثمانية خلال القرن السادس عشر من حيث الشكل والمضمون** "، وتم التطرق في هذا الفصل أولاً، إلى تعريف الشكل والمضمون وعلاقتهما بالفن الإسلامي، وكان الهدف من هذا العنوان هو معرفة شكل ومضمون المنمنمة الفارسية والعثمانية، واستكشاف الخفايا المتعلقة بالموضوعات وبالبنية الفنية، على أساس فعالية المنمنمة للاستفادة منها في تشكيل بعض الجوانب المتعلقة باللوحة التشكيلية المعاصرة

أما علاقتها بالفن الإسلامي، فعلى الرغم من أن المنمنمة اصطبغت في بلدان العالم الإسلامي بصبغة قومية أو مناطقية، إلا أن فيها سمات الفن الإسلامي، وقاعدته الجمالية. كذلك، فقد كان

لانتشار عقائد دينية مختلفة ومتعددة تأثير على شكل ومضمون المنمنمة الفارسية والعثمانية. ولم يشكل الموقف التقليدي للإسلام من الرسم والتصوير التشبيهي أية مشكلة في انصراف رسامي المنمنمة (الفارسيين والعثمانيين) نحو الرسومات الآدمية والحيوانية.

وقد تم تقسيم الفصل إلى ثلاث مباحث، أما **المبحث الأول،** فيتضمن مقارنة بين المنمنمة الفارسية والعثمانية من حيث الموضوعات المتعددة وهي: **التاريخية، الدينية، الأدبية والشعرية.**

فأما التاريخية، وفي فترة الحكم الصفوي في إيران، فقد حاول الشاهات استعادة أمجادهم والتعبير عن الروح الفارسية في القصص والملاحم التي خلدت الأبطال والحكام،

أما الموضوعات التاريخية عند العثمانيين فقد بدأ سلاطينهم ومنذ أيام بايزيد بكتابة تواريخهم، وباللغة التركية، وفق أسلوب الشاهنامة الفارسية، وهذه المؤلفات تركز على سير الحروب والفتوحات. وأما الدينية، فقد أثرت العديد من الديانات على شكل ومضمون المنمنمة الفارسية والعثمانية، وحازت تلك الموضوعات على اهتمام الفنان الفارسي والعثماني على حد سواء، فظهرت منمنمات تتشابه حيناً وتختلف أحياناً كثيرة من حيث الرؤية العقائدية والفنية. ومن جهة أخرى، عرف التصوير العثماني في القرن السادس عشر موضوعات دينية نفذت وفق طراز فني لم يطرق من قبل ولم يستوح من النماذج الإيرانية إلا في القليل. أما الأدبية والشعرية، فقد لعب الشعر دوراً كبيراً في بناء المنمنمة الفارسية. كذلك نجد أن الأدب العثماني عموماً والشعر خصوصاَ، قد تركا أثراً قوياً في المنمنمة، إن كان من ناحية الشكل أو المضمون .ويبدو بوضوح أثر الأدب والتصوير الفارسيين على الفن العثماني عموماً والمنمنمة خصوصاً.

وأما **المبحث الثاني،** الرسم (النسب، المقياس، التشريح، التأليف، علاقة المقياس بفراغ العمل، الأزياء، العناصر المعمارية، عناصر المنظر الطبيعي، الزخرفة والكتابة)، فقد اختلفت

المنمنمة العثمانية عن المنمنمة الفارسية – من حيث الشكل والمضمون – يبدو من الأمور الطبيعية، ومرد ذلك يعود إلى الاختلافات البينة في المنطقة والجذور والعادات والدين وغيرها.

ويتضمن هذا المبحث مقارنة بين المنمنمة الفارسية والعثمانية – من حيث الشكل والمضمون – في العناصر التالية:

- **النسب،** وهي العلاقة بين حجم الأجزاء وحجم العمل الكلي. وجد المصورون الفارسيون والعثمانيون حلولاً جمالية وفنية للنسب، لا سيما في علاقة التكوين بالخلفية.
- **المقياس،** يشير هذا المصطلح إلى الأحجام الموجودة في العمل الفني. وتحريف هذه الأحجام قد يرتبط بدلالات رمزية معينة. كما هو الحال بالنسبة للمنمنمات الفارسية والعثمانية التي تعامل الفنان مع عناصرها وحجومها بنسب مختلفة فجعلها إما أكبر من طبيعتها أو أقل، وقد يبالغ في ذلك فيثير في نفس المتلقي القوة او الشاعرية.
- **التشريح،** لم يكن مفهوم التشريح وقواعده المتعارفة عليها اليوم، مألوفة بالنسبة للفنان الفارسي والعثماني في القرن السادس عشر، لقد استمد الفنان الفارسي مفهومه للتشريح من عوالمه الروحية، والحقيقة الكامنة في الأشياء
- **التأليف،** هو عملية الربط بين العناصر الفنية لتشترك جميعها في وحدة واحدة اشتراكاً عضوياً على مستوى الشكل والمضمون. اختلفت رؤية الفنانين الفرس في تصاويرهم عن الفنانين العثمانيين، وخلال ملاحظتنا للمنمنمات الفارسية والعثمانية، يتبين أن " التأليف " كان حاضراً في منمنماتهم بشكل غير مباشر، حيث أن مثل هذه المفاهيم والأسس كان لها طابعها الغريزي والفطري، ولكن في المراحل المتقدمة من القرن السادس عشر، بدأت هذه الأسس تأخذ منحى علمي أكثر فأكثر.

- **علاقة المقياس بفراغ العمل،** إن العلاقة القائمة بين المقياس والفراغ تعكس حيوية الصورة، وقوة تكوينها، وحالة تعبيرية لعالم الفنان، حيث تبنى هذه العلاقة وفق خيال تصويري. وقد لاحظنا في بعض المنمنمات الفارسية والعثمانية حاول الفنان إيجاد فراغ في شكل التكوين ليفسح المجال لعنصر وجد فيه حضوراً أهم وأقوى، ولتحقيق تأثير مرئي بين المقياس والفراغ.
- **الأزياء،** تعنبر الأزياء صورة من صور الشعوب، التي تعبر عن عاداتها وتقاليدها ومكانة الناس الدينية والدنيوية. وتظهر خلال المنمنمات الفارسية والعثمانية طبيعة هذه الأزياء من الناحية الفنية والجمالية، ومن الناحية الوظيفية.
- **العناصر المعمارية،** كان لطبيعة الموضوعات التي تناولها المصور الفارسي والعثماني في القرن السادس عشر، الأثر الكبير في إظهار مختلف الطرز المعمارية وعناصرها. رغم أن هذا الميل كان واضحاً قبل ذلك، إلا أنه كانت لهذه الفترة حضورها القوي في المنمنمة وظهرت نماذج معمارية متقنة الزخارف والتقاطيع، وقوية في هندستها وتصميمها.
- **عناصر المنظر الطبيعي،** في مجال الطبيعة نجد في التصاوير التركية جميع العناصر التي في التصاوير الإيرانية لنفس الموضوعات، إلا أنها اصطبغت بصبغة تركية تجعلنا نتعرف على أصلها – كأن تظهر فيها أشجار السرو التي امتاز بها التصوير التركي في مجال الرسم الذي أصبح أكثر تحديداً، وأكثر صلابة وثقلاً.
- **الزخرفة والكتابة،** تحتوي المنمنمة الفارسية والعثمانية على عدد كبير من العناصر والوحدات الزخرفية التي تختلف في قيمتها الفكرية والجمالية والفنية. من جهة أخرى، لقد استخدمت الكتابات نقوشاً، وعناصر فنية لعبت دوراً في توضيح فكرة ما أو مقطعاً رمزياً

في المنمنمة فضلاً عن دورها في التأليف. وكان لخط (النستعليق) وجود حيوي في تحقيق المنمنمات الفارسية والعثمانية.

المبحث الثالث، وهو بعنوان " مقارنة بين كبار رسامي المنمنمات الفارسية وكبار رسامي المنمنمات العثمانية ":

أولاً، الرسامين الفارسيين، مثل، **كمال الدين بهزاد** (١٤٤٠-١٥١٤ م) الذي ظهر في هراة، حوالي منتصف القرن الخامس عشر الميلادي، وأدخل على الرسم والتصوير كثيراً من التطوير، وهو من أوائل المصورين المسلمين الذين وقَّعوا على أعمالهم الفنية بأسمائهم .امتاز كمال الدين بقدرته على مزج الألوان، والتعبير عن الحالات النفسية.

ومن الرسامين أيضاً، **المصور محمد**، فخلال فترة الاضمحلال الفني لمع اسم هذا الفنان ونفث الروح في فن التصوير من خلال العودة إلى الطبيعة دون الانسلاخ عن التقاليد ومن المصورين كذلك، **آقا رضا**، وكانت مهارته في شبابه في رسم الصور الشخصية " البورتريه " قد كتبت له الشهرة وجعلته موضع التفضيل على غيره من بلاط الشاه عباس الأول.

ثانياً، الرسامين العثمانيين، منهم: **المصور مطراقي، الذي** اختص بالأسلوب الطبوغرافي، وخاصة في مخطوط بيان منازل سفر العراقيين عام ١٥٣٤م، فقد رسم فيها تصاوير لا تمت بصلة للأسلوب الفارس وتصاويره خالية تماماً من الكائنات الحية.

عثمان، الذي ظهر في عهد مراد الثالث. تتضح مهارته في رسم الأشخاص ويظهر التعبير على ملامح الوجوه مع تجانس في الالوان ينمان عن تمكن هذا المصور.

علي الريِّس (نيجاري)، عُرف عن هذا المصور ببراعته في رسم الصور الشخصية للسلاطين العثمانيين والقادة الكبار،

وأما الفصل الرابع والأخير، فقد تضمن التجربة الشخصية للباحثة، حيث البدايات الأولى للدراسة في كلية الفنون الجميلة، والتعرف على الأساليب الفنية، وبالأخص المدرسة الانطباعية.

وفي مرحلة الماجستير، كانت الرغبة حاضرة للبحث في موضوع المنمنمات الفارسية والعثمانية، لكونها (المنمنمات) مرتبطة بالتراث الفني الشرقي، الذي طالما نهل منه كبار الفنانين الأوربيين.

ثم، وبعد أن تكونت صورة واضحة – إلى حدٍ كبير – عن فن المنمنمة، كانت المحاولة للاستفادة من بعض خصائصه بما يتناسب مع طبيعة مسار العمل في اللوحة، فتمت معالجة سطح اللوحة بالقصاصات والكولاج، لتكون مادة مكافئة للعنصر الزخرفي الذي يشكل فضاء المنمنمة بما يحتويه من تنوع وغنى وتناغم. فضلاً عما تمتلكه الخامات القماشية من طاقة توازي الواقع الأنثوي وتلازم مفهوم الأنوثة كدلالة تصويرية..

والجير بالذكر، وفي هذه التجربة، فقد بقي الشكل الواقعي حاضراً، ولو أنه يميل أحياناً إلى التبسيط.

ورافق هذه التجربة على عدد من الصور التي توضح الشرح النظري.

وفي النهاية، تضمن البحث على بعض من **النتائج**، وأيضاً، على بعض من **التوصيات**.

ومن **النتائج:**

١- إن المنمنمة كلغة تصويرية قد مرت بمراحل وأشكال ومضامين مختلفة ومتنوعة منذ العصور القديمة – للحضارة الفارسية والعثمانية – وحتى نهايات القرن السادس عشر، وفيها اهتم الفنان بناحية المضمون والمحتوى، وأحياناً ابتكر الفنان أشكالاً ورموزاً معبرة عن قيمة المنمنمة وعن أسلوب الفنان، كما فعل المصور " كمال الدين بهزاد " والمصور " محمدي " المصور " آقا رضا "، وأيضاً، المصور " المطراقي " والمصور " عثمان "" و" نيجاري".

٢- إن المنمنمة بما تحملها من قيم فنية وجمالية تخص فنون منطقة الشرق ما تزال في حاجة إلى المزيد من الدراسات والأبحاث لفهم شكلها ومضمونها على نحوٍ علمي ومنهجيٍ أكثر،، ولإبراز أهميتها وقيمتها البصرية والتشكيلية.

ومن **التوصيات:**

١- إن لفن المنمنمة لغته الخاصة ومفرداته وأسلوبه، ولها عناصرها الفنية، مثل: (المكان والزمان واللون والتناسب والتأليف والتشريح .... الخ)، بالإضافة إلى قيمتها الجمالية والتوثيقية، ولذلك، لا بد من الاهتمام بهذا النوع من الفنون من خلال دراسات متخصصة في مجالها، واصدار كتب مصورة تضم العديد من المنمنمات لتشكل حالة ثقافية بصرية.

٢- إن دراسة المنمنمة لها أهمية كبيرة في مجال الرسم والتصوير والتلوين، وكما هو معلوم، فقد استفاد العديد من الفنانين الحديثين والمعاصرين من شكل المنمنمة وأسسها الفنية، نذكر منهم: محمد راسم الجزائري .... وغيره من الفنانين العرب وغير العرب.

This search "Drawing in the Ottoman and Persian miniatures in the sixteenth century" had highlighted the historical roots and the emergence of Persian and Ottoman miniatures .then the focus was on the sixteenth century because it was the most important century in which miniaturized evolved from a functional and aesthetic, functional and stylistic point of view.

Notably, it was the emergence of ancient cities.

and encourage the rulers and sultans art miniaturized and painter and their pursuit of the acquisition of valuable manuscripts ,all of that , it was helpful to stylize for growth and development and proliferation.

The search in the introduction and four chapters , and each chapter contained on several axes ,and the experience of the researcher ,then the finale , and the most important findings and recommendations .A set of illustrations of miniatures were attached to the research .

It followed in this study the historical analytic approach in parallel with the comparative approach.

It came four seasons as follows:

The first chapter **entitled "the historical roots and the origins and evolution of the art of miniature"** and fork to the main tow topics:

The first topic, which is **entitled "Persian miniatures and historical circumstances that contributed to the artistic development**" and had the most important historical stations through which the Persian civilization before the Safavids. The Mughal period of the most important periods, where the Mughal school emerged, and the most important artistic centers, as in the Alsultania , Baghdad, Tabriz . in the time of Taymurelank and his successors (1369-1500AD) Samarkand was most important artistic centers of the Timorese painting school.

During Mughal era Iran has been able to contain all foreign influences, particularly Chinese and combined with the ancient arts and national traditions.

The second topic, is titled "Ottoman miniatures and historical circumstances that contributed to the artistic evolution: It was searched as well, for the most important periods in the history of the Ottoman miniaturized.

As Uighur period and Seljuk state which built on the ruins of West the Ottoman emirate.

Ottomans has taken care of applied arts, art of miniature painting, calligraphy and architecture

beneficiaries of the experiments Persian and byzantine.

The Ottoman miniatures, as well as Persian roots have been affected by all of their old tow civilization from mythology, legends , ending with artistic schools that have appeared in Persia and Asia .

The second chapter, entitled "Drawing in Persian miniatures in the sixteenth century" and is committed to this chapter up approach (space and time) in tow sections, namely :"Drawing in Persian miniatures " first and "Drawing in Ottoman miniatures" secondly .

It addresses –Chapter in tow section – to a linguistic definition and idiomatic for miniature , and the role of the most important shahs and sultans in the development of miniature , and the importance of capitals that made the miniaturized methods imbue local and expatriate effects, in addition to the most important advantages and features of miniaturized Persian and Ottoman.

The first section , is divided into two, namely:

The first axis, "shahs role in the development of Persian miniature and included a historical show for the art of Persian miniature since the beginning of the sixteenth century to the end it includes three periods:

The period of shah Ismail1 (1501-1523)AD: ,which brought the countrysborders as it was the time of the Sassanids,and built, and built to state economic and administrative solid political bases .And it appeared in his time Iranian painting school in Herat featured artist Behzad name

Period of the shah Tahmasb (1524-1576) AD :it was rich in its artistic production has been interested in art and It , artists and mentions that he was a skillful painter,and are miniatures manuscripts of "shahnameh Tahmasb "are consideredof the most important Persian miniatures .

The period of Shah Abbas1 (1588-1629)AD: that has been achieved in his political era independence of Iran and encouraged private architecture ,calligraphy ,and he founded a school to paint miniatures in Isfahan

Works of art in his era characterized by its diversity and it influenced by western influences ,and single drawing for women,boys and dervishes.

Art that was prevalent among these peoples ,as well as affected by the Seljuk methods that were well established, as well as affected by influences mogual and Timorese and Byzantine.

Best periods in which miniature lived Mohamad Alfateh period and Sultan Selim 1 and Suleiman Alkanony.

The legal Suleiman era is considered golden age in all aspects of life, especiallyart.

We note in this period miniatures integration of three artistic traditions, they are , European, Persian and Ottoman.

It is also a period of significant periods of Sultan Murad 3(1574-1594AD)

Key features of the Ottoman miniatures are:

1-Considered as historical records in the sixteenth century ,a documentary of a local nature.

2-Influenced by Eastern and Western arts alike.

3-Reflcted the spirit of life form the viewpoint of the Ottoman artist.

4-Depicted scenes of wars and siege.

5-the Turkish apparel and fashion were the most important features of the Ottoman miniature

The third chapter, entitled **"Comparision of both Persian miniatures and Ottoman drawings during the sixteenth century in terms of form**

and content" was addressed in this chapter first, to the form and content and their relationship with Islamic art is defined,and the goal of this topic is to know the form and content of the Persian, Ottman miniature.

The chapter is divided into three sections. The first section, contains a comparison between the Persian miniature and the Ottoman in terms of multiple topics, namely: historical , religious, literary and poetic.

The historical: in a period of Safavid rule in Iran, shahs tried to restore their glories and expression of Persian spirit in the stories and legends that immortalized heroes and rulers.

The historical topics for the Ottomans when their Sultans began since the days Bayezid have historical and in the Turkish language.

The religious: many religions have influenced the form and content of the Persian and Ottoman miniature

The literary and poetic: the poetry has played a major role in building Persian miniature. Also, we find that the Ottoman literature in general and poetry in particular.

The second topic ,drawing (proportions ,scale ,anatomy ,composition ,relationship scale vacuum

Work, fashion , architectural elements of the landscape ,decoration and writing)

Faculty of Fine Arts

Painting Department

Damascus University

Drawing in the Persien and Ottoman Miniatures

In the 16th century

(A comparative study)

Prepared by

Zelal ghozlan

The supervisor

Doctor Yousuf Al Boshi

2015-2016